اسلوبیاتی تنقید

نظری بنیادیں اور تجزیے

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی

اسلوبیاتی تنقید

نظری بنیادیں اور تجزیے

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025

پہلی اشاعت	:	2014
تعداد	:	550
قیمت	:	-/174 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1197

Uslubiyati Tanqid : Nazari Bunyaden aur Tajziye

By: Mirza Khalil Ahmad Baig

ISBN :978-93-5160-049-7

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی 110025 فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔ 8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066 فون نمبر: 26109746 فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com

ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: بھارت گرافکس، C-83، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز۔1، نئی دہلی 110020

اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان کا اجتماعی شعور صدیوں کو محیط ہے۔ اظہار کے سانچوں پر قابو پانے میں صدیاں لگی ہیں۔ اظہار کے لسانی سانچے پر عبور پانا معجزے سے کم نہیں۔ زبان کا سفر حقیقت سے مجاز تک کا نہایت بامعنی سفر ہے۔ مجاز کے توسط سے اشارے حقیقت کی ترسیل ہیں۔ مفروضے سے معروضے کی منزل مشاہدے سے تجربے کی منزل ہے جو پیچیدگی سے آسانی کی طرف لے جاتی ہے۔ فکر سے اظہار اور اظہار سے تحریر کے مراحل میں ردوقبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جذبے، احساسات اور اشیا کی شناخت کے لیے لفظیات کا انتخاب اور ان کی قبولیت کے لیے زمانہ درکار ہوتا ہے۔ زبان عمرانی، معاشرتی اور تہذیبی مظہر ہے۔ ایک دن میں زبان بنتی ہے نہ قواعد۔ نطق سے اظہار تک کا سفر صدیوں پر مشتمل ہے۔ اردو نے اپنا ادبی سفر شروع کیا تو تحریر بھی اسے محفوظ کرتی گئی اور آج اردو کتابوں کے عظیم ذخیرے پر ہم فخر کرتے ہیں۔

اردو میں مختلف علوم وفنون کی کتابوں کو منتقل کرنا اور معیاری تحریروں کو نئی روشنائی عطا کر کے اردو حلقوں تک پہنچانا ہماری اہم ذمہ داری ہے۔ کونسل نے متنوع موضوعات پر کافی کتابیں شائع کی ہیں۔ زبان کی تشکیل وارتقا، اس میں آنے والی تبدیلیوں اور معاصر رویوں کی تفہیمی اہمیت کے پیش نظر ہمارے یہاں باقاعدہ لسانیات کا ایک پینل ہے جس کے تحت ہم لسانی

موضوعات کے مختلف پہلوؤں پر غور وفکر کے بعد نتائج نکالتے ہیں اور متعلقہ موضوعات کو احاطۂ تحریر میں لانے والی کتابوں کو اشاعت کے لیے ماہرین کے مشوروں سے منتخب کرتے ہیں۔ 'اسلوبیاتی تنقید: نظری بنیادیں اور تجزیے' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ اردو کے مشہور ماہر لسانیات ہیں۔ اس موضوع پر ان کی متعدد کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ زندگی بھر وہ لسانیات اور اسلوبیات جیسے موضوعات پر غور کرتے رہے۔ اسلوبیات جدید لسانیات کا خاص مضمون ہے۔ اسلوبیات پر موصوف کے نتائج فکر مختلف مضامین کی صورت میں بکھرے ہوئے تھے۔ ان میں سے چند منتخب مضامین کو کتابی صورت میں پیش کرتے ہوئے ہمیں خوشی محسوس ہو رہی ہے۔ مرزا خلیل احمد بیگ صاحب کی اس اہم کاوش کے لیے کونسل ممنون ہے کہ انھوں نے یہ مضامین مرتب کر کے ہمیں عنایت کیے۔ عزیزی معید رشیدی کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کی اشاعت میں خاص دلچسپی لی۔

امید ہے کونسل کی دیگر مطبوعات کی طرح اس کتاب کی بھی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔ ہمیں اہل ذوق کی آرا کا انتظار رہے گا۔

ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین
(ڈائرکٹر)

اسلوبیاتی نظریہ ساز

10-	مغرب کے چند اسلوبیاتی نظریہ ساز	159
11-	مسعود حسین خاں اور اسلوبیات	185
12-	گوپی چند نارنگ کا اسلوبیاتی نظریہ تنقید	199
13-	اسلوبیاتی تنقید اور معنی تجسم	215

نثری اسلوبیاتی تجزیے

14-	ابوالکلام کی نثر	221
15-	نیاز فتح پوری: لسانی مزاج اور تشکیلی اسلوب	235
16-	رشید احمد صدیقی کا اسلوب: مرکبات عطفی کا مطالعہ و تجزیہ	259
17-	رشید احمد صدیقی کا ظریفیہ و مزاحیہ اسلوب	283
18-	ذاکر حسین: زبان اور اسلوب	293
19-	بیدی کی زبان	305
20-	معاصر اردو افسانہ: زبان اور اسلوب	333

شعری اسلوبیاتی تجزیے

21-	شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ	353
22-	شعری اسلوبیات کے اطلاقی نمونے: دو اردو نظمیں	365
23-	اکبرالہ آبادی اور 'لغاتِ مغربی': ایک اسلوبیاتی مطالعہ	379
24-	متن کی اسلوبیاتی قرأت: اقبال کی نظم 'ایک شام' کے حوالے سے	396
25-	فیض کی شعری اسلوبیات: تسلسل بیان اور معنیاتی وحدت	405
26-	فیض کی نظم 'تنہائی': ایک اسلوبیاتی مطالعہ	419
27-	اختر انصاری کی طویل نظم 'وقت کی بانہوں میں': ایک اسلوبیاتی مطالعہ	425
28-	دکنی اسلوبیات	447

29- غالب–ایک سادہ بیان شاعر 461

30- شبلی کا تصورِ لفظ و معنی: 'شعر العجم' کے حوالے سے 475

31- فراق گورکھپوری کی سنگاررس کی شاعری: 'روپ' کی رباعیوں کا تجزیاتی مطالعہ 482

عرضِ مصنف

گذشتہ چالیس سال سے میں لسانی موضوعات پر پابندی سے لکھتا رہا ہوں۔ اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ 'اسلوبیات' (Stylistics) سے، جسے 'اسلوبیاتی تنقید' بھی کہتے ہیں، مجھے خصوصی دل چسپی رہی ہے۔ میں نے ہمیشہ اس بات کی کوشش کی ہے کہ اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں (Theoretical Foundations) پر غور و فکر کے ساتھ ساتھ اس کے اطلاقی و عملی نمونے، نیز تجزیے (Analyses) بھی پیش کیے جائیں۔ اسی خیال کے پیشِ نظر میں نے اپنی تحریروں میں اردو کے کئی مشاہیر ادب کے فن پاروں کا لسانیاتی و اسلوبیاتی طریقِ کار کی روشنی میں مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید درحقیقت ادب اور لسانیات کے درمیان باہمی ربط و امتزاج کا فکری و عملی نتیجہ ہے۔

'ادب' ابتدا ہی سے میرا خصوصی مضمون اور موضوع رہا ہے۔ 'لسانیات' سے مجھے دل چسپی اس وقت پیدا ہوئی جب میں نے اس کی باقاعدہ تربیت حاصل کی۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے لسانیات میں ایم۔ اے۔ اور پی ایچ۔ ڈی۔ کی اسناد حاصل کرنے کے بعد جب میں نے دکن کالج، پونا کے Advanced Summer Institute in Linguistics میں، اور اس کے بعد امریکہ کی یونیورسٹی آف ناکس ول (University of Knoxville) میں لسانیات کے سمر زرۃ

(Summer Term) میں شرکت کی تو اس شعبۂ علم کے دروازے مجھ پر پوری طرح وا ہو گئے۔ علی گڑھ میں مسعود حسین خاں، اور دکن کالج (پونا) میں اشوک آر کیلکر جیسے جید اساتذہ سے، اور یونیورسٹی آف ناکس ول میں باربرا ہینسن (Barbra Hancin) جیسی لائق انسٹرکٹر سے میں نے خاطر خواہ کسب فیض کیا۔ شفیق استاد اور ممتاز ماہر لسانیات پروفیسر مسعود حسین خاں کی قربت نے مجھے سب سے زیادہ فائدہ پہنچایا، چنانچہ اسلوبیاتی موضوعات پر لکھنے کی تحریک مجھے انھی سے ملی۔ وہ پہلے اردو اسکالر ہیں جنھوں نے امریکہ سے واپسی پر 1960 کی دہائی میں اسلوبیاتی موضوعات پر قلم اٹھایا اور اس نئے انداز نقد سے اردو والوں کو روشناس کرایا۔ اسی لیے انھیں اردو میں اسلوبیاتی تنقید کا بنیاد گزار کہا گیا ہے۔

زیر نظر کتاب میرے اب تک کے صرف اسلوبیاتی مضامین کا مجموعہ ہے جن میں نہ صرف اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں اور اصولوں، نیز طریق کار سے بحث کی گئی ہے، بلکہ تجزیے بھی پیش کیے گئے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید دراصل لسانیاتی مطالعۂ ادب ہے۔ اس کا بنیادی تصور 'اسلوب' ہے جس کی تشکیل ادب میں زبان کے مخصوص و منفرد استعمال سے عمل میں آتی ہے۔ زبان جو ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، لسانیات کا مواد و موضوع بھی ہے، لہٰذا ادب اور لسانیات کے درمیان گہرے رشتے کا پایا جانا امر لازمی ہے۔ اسلوبیات ان دونوں کے درمیان پل کا کام کرتی ہے۔ ہر چند کہ اسلوبیاتی تنقید ادبی متن سے گہرے طور پر مربوط ہے، لیکن یہ روایتی ادبی تنقید سے حد درجہ متغائر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید معروضی، تجزیاتی، اور توضیحی ہے؛ ادبی تنقید کی طرح داخلی، تاثراتی اور تشریحی نہیں۔ اس طرز تنقید میں نہ تو وجدان سے کام لیا جاتا ہے اور نہ اقداری فیصلے کیے جاتے ہیں۔ مصنف کی ذات اور اس کے سوانحی کوائف، نیز کسی بھی طرح کے خارجی عوامل کو جو ماورائے متن ہوں کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ اس میں اہمیت صرف ادبی متن کی ہوتی ہے اور اسی کے مطالعے اور تجزیے سے نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ اس میں ذاتی پسند یا ناپسند کو کوئی دخل نہیں ہوتا اور نہ کسی فن پارے کو اچھا یا برا بتایا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی نقاد کی پوری توجہ ادبی فن پارے کے لسانیاتی امتیازات اور اسلوبی خصائص (Style-features) کی شناخت و دریافت پر مرکوز ہوتی ہے، اور اسی سے فن کار کی انفرادیت کا تعین کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید اپنے مزاج کے اعتبار سے

معروضی اور تجزیاتی ہونے کے علاوہ متن آشنا (Text-oriented) بھی ہے، چنانچہ اس کتاب میں اقبال، فیض، اکبر الہ آبادی، ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری، رشید احمد صدیقی، ذاکر حسین، بیدی، اختر انصاری، اور بعض معاصر افسانہ نگاروں کی ادبی تخلیقات کو اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا محور بنایا گیا ہے اور ان کے لسانی امتیازات کو اجاگر کیا گیا ہے جن سے نہ صرف ان تخلیقات کی ادبی تحسین میں مدد ملتی ہے، بلکہ تخلیق کاروں کی انفرادیت کا بھی پتا چلتا ہے۔

مجھے قوی امید ہے کہ یہ کتاب نہ صرف مطالعۂ ادب میں متن کی مرکزی حیثیت کو سمجھنے اور زبان و ادب کے درمیان باہمی رشتوں کی افہام و تفہیم میں معاون ثابت ہوگی، بلکہ اردو کے اسلوبیاتی ادب میں ایک گراں قدر اضافہ بھی متصور کی جائے گی۔ میں قومی اردو کونسل کے ڈائرکٹر پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین صاحب اور عزیزی معید رشیدی کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ سے کتاب منظر عام پر آسکی۔

12 اکتوبر 2013

مرزا خلیل احمد بیگ
لکھنؤ

ادبی مطالعہ وتنقید اور لسانیات

ادب کے مطالعے، تجزیے اور اس کی افہام وتفہیم کے لیے تا حال زبان کی جانب توجہ مرکوز کرنا ضروری خیال نہیں کیا جاتا تھا۔ ادب کے عالم و ناقد اب تک یہی کہتے آئے تھے کہ ادب کا اطمینان بخش مطالعہ زبان کے حوالے کے بغیر یا اس کی جانب خاطر خواہ توجہ مبذول کیے بغیر بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک انتہا پسندانہ نظریہ تھا۔ دوسری جانب ماہرین لسانیات یہ بات تسلیم کرنے کو ہرگز تیار نہ تھے کہ ادبی زبان کی چھان بین اور اس کا مطالعہ وتجزیہ لسانیات کی مدد کے بغیر بھی ممکن ہے۔ اگر بہ نظر غائر دیکھا جائے تو یہ نظریہ بھی انتہا پسندانہ تھا۔ انھی انتہا پسندانہ نظریات نے دونوں علوم کو نقصان پہنچایا جس کے باعث ادبی مطالعہ وتنقید اور لسانیات کے درمیان اب تک خلیج قائم ہے۔

زبان ایک پیچیدہ مظہر ہے۔ اس کے پیچ در پیچ ڈھانچے کے مطالعے میں ایک ماہر لسانیات جو توضیحی طریق کار اور معروضی طرز فکر اختیار کرتا ہے اور اس کے تجزیہ وتحلیل میں وہ جس طرح اپنا سر کھپاتا ہے اس کی داد ایک خالص ادبی اسکالر کبھی نہیں دے سکتا۔ وہ ان چیزوں کو ادبی مطالعہ وتنقید کے لیے بیجا تصور کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ چیزیں ادب کے جمالیاتی تاثر کو مجروح کر سکتی ہیں۔ لسانیات کا عالم بھی اس معاملے میں کچھ کم نہیں۔ وہ کسی فن پارے سے متعلق ادبی اسکالر کے داخلی وتاثراتی ردعمل کو ہدف تمسخر بناتا ہے، اور اس کی وجدانی کیفیات وحسیات کو معروضی طرز فکر کے منافی قرار دیتا ہے۔

ادبی تواریخ کے مطالعے اور لسانیات کے ارتقا پر نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادبی مطالعہ وتنقید اور لسانیات کے درمیان کشیدگی کی جو صورت حال اب ہے وہ پہلے کبھی نہ تھی۔ ادب ولسانیات کے درمیان نہ تو اس طرح کے اختلافات موجود تھے اور نہ ان کے مطالعے میں دو رنگی (Dichotomy) پائی جاتی تھی۔ دونوں علوم کے ماہرین مل جل کر کام کرتے تھے۔ علمی میدانوں میں اس ہم آہنگی کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ زبان وادب کے مطالعے میں بہت سی باتیں مشترک تھیں اور ان کے بیشتر مسائل ایک دوسرے کے ساتھ Overlap کرتے تھے۔ انگریزی مطالعہ وتنقید کے میدان میں اس باہمی اشتراک اور ہم کاری کی توثیق آر۔ڈبلیو۔ چیمبرز (R.W. Chambers) اور سی۔ایس۔لیوس (C.S. Lewis) جیسے عظیم اسکالرز کے علمی کارناموں سے ہوتی ہے جو ادبی مطالعہ وتنقید اور علم السنہ دونوں میں دسترس رکھتے تھے۔

(2)

بیسویں صدی سے قبل زبان وادب کے باہم مطالعے کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ جس علم کو ہم 'لسانیات' یا 'لسانیات جدید' (Modern Linguistics) کہتے ہیں وہ بیسویں صدی کی پیداوار ہے۔ اس صدی سے قبل زبان کے مطالعے کی نوعیت بالکل مختلف تھی۔ زبانوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں اور ان کے تاریخی وتقابلی مطالعے کے ساتھ ساتھ تدوین متن اور متن کی تشریح وتوضیح کا کام بھی بڑی جانفشانی سے کیا جاتا تھا۔ تدوین کے دوران نہ صرف الفاظ کے مآخذ ومشتقات اور زبان کے دیگر پہلوؤں سے بحث کی جاتی تھی بلکہ مصنف کے اسلوب سے متعلق جو مسائل سامنے آتے تھے انھیں بھی حل کرنے کی کوشش کی جاتی تھی، اور متنی مطالعے کے ادبی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی جاتی تھی۔ علم کے اس شعبے کا نام 'فائلالوجی' (Philology) یا 'علم السنہ' تھا جس کا ماہر زبان اور ادب دونوں کا ماہر سمجھا جاتا تھا۔ اس کی نظریں دونوں علوم پر یکساں جمی رہتی تھیں۔ کسی بھی صورت میں وہ ایک علم سے صرف نظر کر کے دوسرے علم کی جانب اپنی تمام تر توجہ مرکوز نہیں کر سکتا تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز سے مطالعۂ زبان کی نئی راہیں استوار ہوئیں اور زبان کا علم نئی جہات وابعاد سے روشناس ہوا۔ اب ماہرین لسانیات کی توجہ کا مرکز زندہ زبانیں بننے لگیں اور مردہ

زبانوں یا ماضی میں بولی جانے والی زبانوں کے مطالعے کو یک قلم نظر انداز کر دیا گیا۔ اب زبان کی توضیح سے بحث کی جانے لگی نہ کہ اس میں واقع ہونے والی تبدیلیوں سے۔ اب زبان کی ہیئت اور اس کی ساخت کو اہم تصور کیا جانے لگا اور اس کی تاریخ کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ زبان سے متعلق روایتی مفروضات اور تسلیم شدہ مسلمات کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا اور زبان کے مطالعے کے مروج اصولوں اور طریقوں کو دوراز کار سمجھ کر نئے نظریات اور نئے طرزِ استدلال کی تلاش و جستجو کا کام شروع ہوا۔ 'حرف' کے تصور کو باطل قرار دے کر 'آواز' یا 'صوت' کے تصور سے زبان کے مطالعے کی ابتدا کی گئی اور تحریری زبان کے مقابلے میں تکلمی زبان کو اہم خیال کیا گیا۔ زبان کے توضیحی (Descriptive) مطالعے میں مشاہداتی (Observational) اور تجرباتی (Empirical) طرزِ عمل اختیار کیا گیا اور مواد کے تجزیے کی بنیاد پر نتائج اخذ کیے گئے۔ اس طرح لسانیات کا علم معروضی اور سائنسی رجحانات کا حامل بن گیا۔ جلد ہی اس کے مختلف شعبے قائم ہو گئے۔ زبانوں کے توضیحی مطالعے میں صوتیات سے بڑی مدد ملی، اور دراصل اسی نے لسانیات کو صحیح معنی میں سائنسی نقطۂ نظر دیا۔ لسانیات کے کسی شعبے کو اگر قطعی سائنس کا درجہ دیا جا سکتا ہے تو وہ 'صوتیات' (Phonetics) ہی ہے۔

جیسے جیسے لسانیات کا علم سائنسی و معروضی انداز اختیار کرتا گیا اور جیسے جیسے اس میں تجزیاتی و تجرباتی قطعیت آتی گئی، ادب سے اس کا رشتہ ٹوٹتا اور بکھرتا گیا اور ماہرین لسانیات یہ محسوس کرنے لگے کہ موجودہ صدی میں وہ ادب و جمالیات کے مقابلے میں بشریات، عمرانیات، نفسیات اور فلسفہ جیسے سماجی علوم سے زیادہ قریب ہو سکتے ہیں۔ اس دوران میں مغرب کے ادبی علوم میں بھی تبدیلی آئی۔ ادبی علوم کے مختلف شعبے ایک دوسرے سے آزاد ہو کر ترقی کرنے لگے۔ تنقید و تحقیق کی نئی راہیں استوار ہوئیں اور تخصیص کا رجحان عام ہو گیا لیکن تبدیلی کے دوسرے رجحانات بھی سامنے آئے، مثلاً کلاسیکیت کا قلع قمع ہونے لگا، کلاسیکی ادب کے مطالعے کی جانب توجہ کم ہونے لگی، علمی و تعلیمی میدان میں کلاسیکی ادب کے سہارے کو ختم کیا جانے لگا اور ادبی مطالعات کی ازسرِ نو تنظیم کی کوشش شروع کی گئی۔ ادبی علوم کی تحصیل و تدریس میں اخلاقی اور سماجی قدروں کو ملحوظ رکھا جانے لگا۔ ان تبدیلیوں کے پیشِ نظر اب ہر جگہ انگریزی ادبیات کا مطالعہ زبان اور اس کی تاریخ کے مطالعے اور حوالے کے بغیر کیا جانے لگا۔ آخری دور میں ایف۔ آر۔ لیوس (F.R. Leavis) اور ان کے ہم نواؤں نے انگریزی ادب و تنقید کو لسانیات اور علم اللسنہ کے قدیم بندھنوں سے بالکل ہی آزاد کر دیا۔

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سماجی و تہذیبی زندگی، نیز درس و تدریس اور علوم کے مختلف شعبوں میں زبان کی اہمیت کے پیشِ نظر دورِ حاضر میں لسانیات کی مانگ پہلے سے بہت بڑھ گئی ہے۔ ملکی و غیر ملکی زبانوں کی تدریس و تحصیل، مشینی ترجموں اور کمیونی کیشن انجینئرنگ وغیرہ میں لسانیات سے مدد لی جانے لگی ہے۔ چوں کہ ادب کا براہِ راست تعلق زبان سے ہے اور زبان ہی ادب کا ذریعۂ اظہار ہے اس لیے اہلِ ادب کا لسانیات سے زیادہ دنوں تک صرفِ نظر کرنا ممکن نہ ہو سکا۔ انھیں ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کے لیے لسانیات کی مدد لینا ہی پڑی۔ اس طرح لسانیات نئے اندازِ فکر اور نئی بصیرت، نیز نئے نظریات، نئے طریقِ کار اور نئے علمی ذخیرۂ الفاظ و اصطلاحات کے ساتھ ادب کے شانہ بہ شانہ پھر آ گئی اور لسانیاتی نقطۂ نظر سے ادب کے مطالعے کا کام ازسرِ نو شروع ہوا۔ اس میں سب سے پہلے انھی عالموں نے تعاون پیش کیا جو ادبی ناقد تھے اور ادب نیز ادبی موضوعات سے براہِ راست واقفیت رکھتے ہوئے زبان اور علمِ زبان سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ شعر و ادب کی زبان یا ادبی و شعری اسلوب کے لسانیاتی نقطۂ نظر سے مطالعے کا نام 'اسلوبیات' (Stylistics) قرار پایا۔ اسلوبیات ہی کا دوسرا نام 'اسلوبیاتی تنقید' پڑا۔

(3)

بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے آس پاس ادبی تنقید کے لسانی مضمرات کی جانب عالموں کی توجہ منعطف ہونا شروع ہوئی۔ اس ضمن میں آئی۔ اے۔ رچرڈز (1) اور ولیم امپسن (2) کے کارنامے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ رچرڈز اور امپسن کی کوششوں سے مطالعۂ شعر کے نئے نئے گوشے سامنے آئے اور ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کی نئی راہیں متعین ہوئیں۔ شاعری کو تخیل کاری، معنی آفرینی اور جذبات یا شخصیت کے اظہار کے خلاف زبان کی مخصوص تنظیم سے تعبیر کیا گیا اور شاعری کے مطالعے میں فنی کاری گری اور زبان کی ساخت کو اہمیت دی گئی۔ ادبی فن پارے کو خود مکتفی اور بذاتِ خود ایک خود مختار وجود تسلیم کیا گیا اور اس کے مطالعے کے لیے تمام

خارجی معلومات کو از بس غیر ضروری قرار دیا گیا اور جہاں تک زبان کا تعلق ہے شعری اظہار اور دیگر لسانی اظہارات میں فرق کو ملحوظ رکھا گیا۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ آئی اے. رچرڈز نے اپنی کتاب Principles of Literary Criticism (لندن، 1924) میں شاعری کی تعریف اس کی زبان کے حوالے سے کی ہے۔

رچرڈز اور امپسن کے بعد اس ضمن میں لیو اسپٹزر کا نام لیا جاسکتا ہے جس کی اسلوبیاتی موضوع پر گراں قدر تصنیف Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics پرنسٹن سے 1948 میں شائع ہوئی۔(3) اسپٹزر کو اسلوبیاتی چھان بین اور انفرادی اسلوب کے تجزیے سے خاص دل چسپی تھی۔ اسی لیے اسے ''اسلوبیاتی تجزیہ نگار'' (Style analyst) کہا گیا ہے۔ اسپٹزر نے ادبی فن پاروں کو ان کی لسانی ساخت اور معنیاتی رشتوں کے حوالوں سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ایک مخصوص طرزِ فکر کا ادبی نقاد ہونے کے علاوہ لسانیات کا بھی ماہر تھا۔ اس نے لسانیاتی تجزیے اور ادبی مطالعے کو ہم آہنگ کیا۔ وہ ادبی مطالعے پر لسانیات کے اطلاق کا زبردست حامی تھا۔ ادب کے لسانیاتی (ہیتی) نقطۂ نظر سے مطالعے کی جو بنیاد اسپٹزر نے قائم کی تھی اسے امریکہ میں بہت سراہا گیا اور وہاں کی یونی ورسٹیوں کے ادبی نصاب کو اس سے بہت فائدہ پہنچا۔ اس نئے موضوع کو 'اسلوبیات' کے علاوہ 'نئی تنقید' اور 'تجرباتی تنقید' کے نام سے بھی یاد کیا گیا۔ اسپٹزر کا یہ دعویٰ ہے کہ ادبی فن پارے میں پائی جانے والی لسانی خصوصیات کا باریک بینی سے تجزیہ اس فن پارے کو صحیح طور پر سمجھنے اور اس کی تہہ تک پہنچنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

ادبی موضوعات و مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے غور کرنے والوں میں چارلز بیلی، کارل وسلر اور ژاں مکاروو سکی کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جاسکتے ہیں۔ ان میں آخرالذکر کا تعلق پراگ (چیکوسلوواکیہ) کے لسانیاتی حلقے (Prague Linguistic Circle) سے تھا جس کا قیام اکتوبر 1926 میں عمل میں آیا تھا۔ اس کی سرگرمیوں میں حصہ لینے والوں میں مکار وو سکی کے علاوہ رومن جیکب سن، ترو بتز کوائے، ایم. وائن گارت، کے. بوہلر اور اے. مارتی نے کے نام بھی خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ یہ تمام اہلِ علم، لسانیات کے کسی نہ کسی شعبے سے اپنی دلچسپی رکھتے تھے، مثلاً رومن جیکب سن اور ترو بتز کوائے کی توجہ کا خاص مرکز 'علم الاصوات' (Phonology) کا شعبہ تھا۔ اسی طرح مکار وو سکی نے اسلوبیات کو اپنی دلچسپی کا موضوع بنایا تھا۔ اس نے اپنے بیشتر مضامین میں شعریات سے بھی بحث کی ہے۔ اسلوبیات سے متعلق اس کے نظریات Poetics (دی ہیگ، 1961) میں دیکھے جاسکتے ہیں جو شعریات کے مسائل سے متعلق اگست 1960 میں وارسا میں منعقدہ پہلی بین الاقوامی کانفرنس میں پیش کیے گئے مقالات کا مجموعہ ہے۔

زبان و ادب کے رشتوں پر اب تک جن عالموں نے غور وفکر سے کام لیا ہے ان میں زیادہ تر ایسے ادبی اسکالرز ہیں جو نقاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس موضوع پر چند ایسے عالموں نے بھی خامہ فرسائی کی ہے جن کا ادب سے براہِ راست تعلق نہیں تھا، مثلاً ایڈورڈ سپیر ایک ایسا ہی اسکالر تھا جسے ادب وتنقید سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔(4) وہ بنیادی طور پر بشریات (Anthropology) کا ماہر تھا اور اس کی تربیت فرینز بواز جیسے ماہرین کی نگرانی میں ہوئی تھی۔ اس موضوع سے اس کی دلچسپی اس حد تک بڑھی کہ لسانیات کا علم بھی اس نے بہت جلد حاصل کر لیا۔ متعدد مقالات و مضامین کے علاوہ اس نے Language کے نام سے ایک کتاب بھی اپنی یادگار چھوڑی ہے جو پہلی مرتبہ 1921 میں نیویارک سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کے آخری باب "Language and Literature" میں سپیر نے زبان اور ادب کے درمیان رشتے کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔ اس کے نزدیک زبان ادب کا ذریعۂ اظہار (Medium) ہے۔ کوئی بھی ادب اس وقت تک معرضِ وجود میں نہیں آسکتا جب تک کہ زبان کا سہارا نہ لیا جائے۔ زبان کو سپیر اظہار کا اجتماعی فن تصور کرتا ہے۔ ادبی زبان سے بحث کرتے ہوئے اس نے اس کا رشتہ ''تہذیبی اجتماعیت'' (Cultural collectivity) سے جوڑا ہے۔ ماہرِ بشریات ہونے کی وجہ سے سپیر کو زبانوں کے تہذیبی پہلوؤں سے بے حد دلچسپی تھی۔ اس کے خیال میں اگر کسی زبان میں ادب کا فقدان ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ زبان کمزور ہے یا ادبی اظہار کے لیے ناموزوں ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس زبان کے بولنے والوں کا تہذیبی شعور ادب کی نشوونما کے لیے سازگار نہ رہا ہو۔ سپیر کے نزدیک زبان محض انتقالِ خیالات یا فکری ترسیل (Thought transference) کے نظام کا نام نہیں بلکہ ہمارے لیے اس کی اور بھی کئی حیثیتیں ہیں۔

اس موقع پر رینے ویلک اور آسٹن وارن کا ذکر بھی بیجا نہ ہوگا جن کی تصنیف Theory of Literature (نیویارک، 1949) کو گذشتہ نصف صدی کے دوران زبردست مقبولیت حاصل رہی ہے۔ ادبی اصول و نظریات پر آج بھی یہ سب سے مکمل اور مستند کتاب سمجھی جاتی ہے۔ علمی اور ادبی حلقوں پر اس نے بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ 1949 سے اب تک اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ادب کا شاید ہی کوئی معلّم یا متعلّم ہو جس نے اس کتاب سے استفادہ نہ کیا ہو۔ یہ کتاب چار بڑے حصوں پر مشتمل ہے جن میں کل ملا کر 19 ابواب ہیں۔ یوں تو پوری کتاب ہی علمی و ادبی مباحث کے لیے وقف ہے لیکن اس کے آخری چند ابواب میں ادب میں زبان کے رول اور اس کے تجزیے سے بھی بحث کی گئی ہے۔ ویلک اور وارن نے اگرچہ زبان کے مطالعے کی افادیت اور اس کی قدر و قیمت پر کافی زور دیا ہے تاہم وہ پیشہ ور ماہرین لسانیات کے کارناموں سے زیادہ خوش نہ تھے۔ اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ ان میں لسانی شعور کی کمی تھی یا لسانیاتی سوجھ بوجھ سے ان کا ذہن عاری تھا۔ بلکہ وہ اس بیوہاری (Behaviouristic) طریق کار کو ادبی مطالعے کے منافی سمجھتے تھے جو اس دور کے امریکی ماہرین لسانیات نے اختیار کر رکھا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مذکورہ تصنیف میں نہ تو کہیں بلوم فیلڈ کا ذکر آیا ہے اور نہ ہی سپیر کا جو کہیں زیادہ سنجیدہ ذہن رکھتا تھا۔ ان سب باتوں کے باوصف ویلک اور وارن نے لسانیاتی امور و مسائل پر جس تعمق کے ساتھ غور کیا ہے اس سے اس دور کے امریکی ماہرین ادبیات مستثنیٰ نظر آتے ہیں۔ ادب میں کارفرما لسانی عوامل پر ویلک اور وارن نے بار بار زور دیا ہے۔ ان کے نزدیک ادب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ایک لسانیاتی فن ہے۔ ادب زبان کو اپنے وسیلۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ زبان کی حیثیت ایک خام مواد کی سی ہے جسے ادیب جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ زبان آواز کی سطح سے لے کر پیچیدہ سے پیچیدہ سیاق تک ادبی مفہوم کی ترجمانی کا کام کرتی رہتی ہے۔ ویلک اور وارن نے سائنسی زبان، ادبی زبان اور بول چال کی زبان کے فرق کو بھی واضح کیا ہے۔ سائنس کی زبان ریاضی کے اصولوں یا علامتی منطق (Symbolic logic) سے قریب تر ہوتی ہے۔ یہ اظہار کا ایک انتہائی مخصوص طرز (Mode) ہے۔ بول چال کی زبان کے مقابلے میں ادبی زبان، زبان کے تمام تر وسائل کو نہایت منظم اور سوچے سمجھے ڈھنگ سے کام میں لاتی ہے۔ اس میں جمالیاتی عنصر کی فراوانی ہوتی ہے۔ اس کے بیانات ایک مخصوص قسم کی افسانوی سچائی (Fictionalized truth) کے حامل ہوتے ہیں۔

ویلک اور وارن نے Theory of Literature کے آخری چند ابواب میں خوش آوازی (Euphony)، وزن و آہنگ، عروض، اسلوب اور اسلوبیات، پیکر، استعارہ، علامت اور اسطورے بھی بحث کی ہے۔ ان کے نزدیک اسلوبیات کے مطالعے کے لیے پہلے سے لسانیات کے ٹھوس علم کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اس پس منظر کے بغیر اسلوبیاتی مطالعے کے ''تاثراتی'' بن جانے کا خطرہ برابر لاحق رہتا ہے۔

ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو زیر بحث لانے میں لسانیات کا علم معروضی طرز استدلال بہم پہنچاتا ہے۔ ویلک نے یہ بھی بتانے کی کوشش کی ہے کہ لسانیاتی مطالعہ کس طرح ادبی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ جب وہ اسلوبیات میں تبدیل ہو جاتا ہے تو ادبی بن جاتا ہے، یعنی جب اس سے ادب کے مطالعے کا کام لیا جاتا ہے یا جب یہ زبان کے جمالیاتی تاثرات کا پتا لگاتا ہے تو اس کی حیثیت ادبی ہو جاتی ہے۔

1950 تک امریکہ میں اس میدان میں عالموں کے دو مختلف طبقے ابھر کر سامنے آ چکے تھے۔ ایک طبقہ خالص ماہرین لسانیات کا تھا جنھیں ہیئت پسند (Structuralists) کہتے ہیں۔ بلوم فیلڈ اور اس کے متبعین مثلاً زیلگ ہیرس، جارج ٹریگر، ہنری لی اسمتھ، چارلز فریز، وغیرہ (جنھیں Post- Bloomfieldian بھی کہتے ہیں) کا شمار اسی طبقے میں ہوتا ہے۔ لسانیات کے میدان میں بلوم فیلڈ بڑی دیو قامت شخصیت کا مالک تھا۔ وہ ہیئتی لسانیات (Structural linguistics) کا بانی اور لسانیات میں بیوہاری طرز فکر (Behaviourist approach) کا مبلغ تھا۔ اس نے لسانیات کو ایک نئی جہت عطا کی، اسے ایک نئے موڑ کی جانب لگایا اور اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا۔ بلوم فیلڈ کے نظریات کی تبلیغ 1933 سے 1957 تک بڑی شدومد کے ساتھ ہوتی رہی۔ اس کی کتاب Language جو 1933 میں نیویارک سے شائع ہوئی لسانیات کا ایک کرشمہ تھی۔ بلوم فیلڈ اور اس کے ساتھ ہی ہیئتی لسانیات کا طلسم اس وقت ٹوٹا جب 1957 میں ایک دوسرے امریکی ماہر لسانیات نوام چامسکی کی

کتاب Syntactic Structures شائع ہوئی۔ بلوم فیلڈ اور اس کے متبعین نے "معنی" سے صرف نظر کرتے ہوئے زبان کی ہیئت یا ساخت (Structure) کو جس میں صوتی، تشکیلیاتی اور نحوی سبھی ساختیں شامل ہیں اپنی توجہ کا مرکز بنایا، اور ان کے باہمی رشتوں کی توضیح پیش کی۔ بلوم فیلڈ نے نحوی ساختوں کے تجزیے کا ایک مخصوص طریقہ ایجاد کیا جسے تجزیۂ اجزائے متصل (Immediate Constituent Analysis) کہتے ہیں۔ بلوم فیلڈ اور اس کے متبعین نے لسانیات کو معروضی انداز فکر دیا، اسے سائنسی قطعیت بخشی، اس کے اصولوں کو منظم بنایا اور اسے مشاہداتی، تجزیاتی اور تجرباتی علم کا درجہ دے کر سائنس کے شانہ بشانہ لا کھڑا کیا۔ ان ماہرین میں سے کسی نے بھی زبان اور ادب کے باہمی رشتوں پر غور نہیں کیا، اور نہ ہی ادب پر لسانیات کے اطلاق کو ضروری قرار دیا۔

دوسرے طبقے میں وہ لوگ شامل تھے جن کا تعلق اگرچہ براہ راست ادب و تنقید کے میدان سے تھا لیکن جنھیں زبان اور علم زبان سے بھی شغف پیدا ہو گیا تھا۔ ان کے کارناموں کا ذکر اوپر گذر چکا ہے۔ جدید دور میں زبان اور ادب کے رشتوں پر غور و فکر کے آغاز کا سہرا صحیح معنوں میں انھی عالموں کے سر ہے۔ ان میں سے بعض عالموں نے لسانیات کا براہ راست مطالعہ کیا تھا اور وہ ادب پر اس کے اطلاق کو ضروری سمجھتے تھے، تاہم 1950 تک اسلوبیات (جو ادب پر لسانیات کے اطلاق کا نام ہے) کے میدان میں کوئی ٹھوس کام نہیں ہوا تھا۔ ادبی اصول و نظریات کے ضمن میں یا تنقید کی کتابوں میں کہیں کہیں علاحدہ باب کی شکل میں زبان و ادب، اسلوب اور اسلوبیات یا لسانیاتی مطالعۂ شعری بحثیں تو مل جاتی ہیں لیکن 1950 سے قبل اسلوبیات کے موضوع پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے لکھی ہوئی ایک بھی باقاعدہ تصنیف دیکھنے کو نہیں ملتی ہے۔

(4)

اسلوبیات کے میدان میں قابل ذکر کارنامے دراصل 1950 کے بعد سامنے آنا شروع ہوئے اور اسی وقت سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied linguistics) کے ایک اہم شعبے کی حیثیت سے فروغ دینے کی منظم کوششوں کا آغاز بھی ہوا۔ چوں کہ اس وقت تک لسانیات کا علم کافی فروغ پا چکا تھا اس لیے اس نے اسلوبیات کا ایک نیا باب کھول دیا۔ اس میدان

میں اب ایسے ماہرین نے قدم رکھنا شروع کیا جو لسانیات کی باقاعدہ تربیت حاصل کیے ہوئے تھے اور زبانوں کی ہیئت و ساخت، ان کے مزاج و منہاج اور ان کی توضیح و تجزیے کے طریقوں سے پوری طرح واقف تھے۔ لسانیات میں درک رکھنے کے ساتھ ساتھ انھیں ادبی موضوعات سے بھی گہری دلچسپی تھی۔ اب اسلوبیات پر ایک علاحدہ شعبۂ علم کی حیثیت سے غور کیا جانے لگا۔ اس مقصد کے لیے 1953 میں انڈیانا یونی ورسٹی میں ایک سمینار منعقد ہوا جس میں زبان و ادب اور اسلوبیات کے مسائل پر مقالے پڑھے گئے اور بحثیں ہوئیں۔ اس سمینار کی رپورٹ انڈیانا یونی ورسٹی کے شعبۂ انگریزی کے پروفیسر ہیرلڈ وائٹ ہال اور ٹیکسس یونی ورسٹی کے پروفیسر آر کی بالڈ اے. ہل نے مشترکہ طور پر شائع کردی ہے۔[5] اسی طرح کی ایک اور کانفرنس امریکہ کی انڈیانا یونی ورسٹی کے سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام 1958 میں منعقد ہوئی جس میں ادبی و شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلوؤں اور بحور و اوزان سے متعلق مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے علاوہ آئی. اے. رچرڈز، جارج اے. ٹر، رومن جیکب سن، آرکی بالڈ اے. ہل، جان ہولینڈر، ٹامس اے. سیبوک، ڈیل ہائمز، اور سال سپورٹا نے بھی مقالے پیش کیے۔ ان مقالات کو ٹامس اے. سیبوک نے مرتب کر کے Style in Language (نیویارک، 1960) کے نام سے شائع کردیا ہے۔

ادبی اسلوب پر ایک اور اہم بین الاقوامی سمپوزیم اگست 1969 میں اٹلی میں منعقد ہوا جس میں امریکہ، انگلستان اور دیگر یورپی ممالک کے ماہرین زبان و ادب نے شرکت کی اور مقالات پیش کیے۔ اس سمپوزیم میں لسانیات اور ادبی اصول و نظریات کے رشتوں پر بحثیں ہوئیں، اور اسلوبیاتی مطالعات کے مستقبل پر غور کیا گیا۔ علاوہ ازیں اسلوب کیا ہے؟ اسلوبی خصائص (Style-features) کس طرح ظہور پذیر ہوتی ہیں؟ کیا لسانیات ادبی اسلوب کی توضیح کے لیے کافی ہے؟ یا کیا اسلوبیات محض لسانیات کا ایک شعبہ ہے؟ وغیرہ سوالات بھی اٹھائے گئے اور مسائل کو جدید نقطۂ نظر سے حل کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس سمپوزیم کے مضامین اور ان پر ہونے والی بحثوں کو سیمور چٹمن نے کتابی شکل میں Literary Style : A Symposium کے نام سے 1971 میں شائع کیا۔

گذشتہ نصف صدی کے دوران اسلوبیات پر انگریزی اور دیگر یورپی زبانوں میں کافی مواد اکٹھا ہوگیا ہے اور آج بھی اس کے مسائل سے متعلق ہر نئی کتاب کے ساتھ ایک نئے نقطۂ نظر کا اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ لسانیات کے ہر نئے نظریے کا اطلاق ادب کے مطالعے پر بھی کیا جاتا ہے۔ چنانچہ نوام چامسکی کی تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) کے نظریے کی روشنی میں ماہرین نے ادب کے مطالعے اور تجزیے کا کام بھی انجام دیا ہے۔ یہی نہیں، بلکہ ریاضی اور شماریات (Statistics) کی روشنی میں بھی ادب کے مطالعے اور تجزیے کا کام جاری ہے۔

بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں اسلوبیات اور اس کے مختلف پہلوؤں پر جن امریکی اور یورپی عالموں نے سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا ہے ان میں ٹامس اے۔ سیبوک، روجر فاؤلر، اسٹیفن المن، آر۔ کی بالڈاے۔ جل، ہیرالڈ وائٹ ہال، سیموئل آر۔ لیون، نلز ایرک انکوسٹ، ڈیل ہائمز، ایم۔ اے۔ کے ہیلیڈے، اے۔ میکنٹوش، سیمور چیٹمن، رچرڈ ڈیکس، رچرڈ اوہمن، ڈیوڈ کرسٹل اور جیوفری لیچ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔

سیبوک نے اسلوبیات کے موضوع پر کئی مضامین قلم بند کیے ہیں اور Style in Language (نیویارک، 1960) مرتب کر کے اس علم کی گراں قدر خدمت انجام دی ہے۔ روجر فاؤلر نے اپنے ایک مضمون میں لسانیاتی نظریے اور مطالعۂ ادب سے متعلق بڑے عالمانہ اور فکر انگیز خیالات پیش کیے ہیں۔ ایک اور مضمون میں اس نے نثری آہنگ اور بحور و اوزان کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ یہ دونوں مضامین اس کی مرتب کردہ کتاب Essays on Style and Language (لندن، 1966) میں شامل ہیں۔ اسلوبیات کے میدان میں اس کا ایک اور کارنامہ The Language of Literature (لندن، 1971) ہے۔ یہ کتاب دراصل ادبی مطالعات کی لسانیاتی خدمات کا ایک مبسوط جائزہ ہے۔ لیون نے اپنی کتاب Linguistic Structure in Poetry (دی ہیگ، 1962) میں شاعری کو لسانیات کے ہیئتی (Structural) نقطۂ نظر سے پرکھا ہے۔ شاعری کی زبان کے تجزیے کے سلسلے میں کہیں کہیں چامسکی کے نظریۂ تخلیقی قواعد سے بھی بحث کی گئی ہے۔ اسٹیفن المن لسانیات کے ایک اور شعبے

معنیات (Semantics) کا ماہر سمجھا جاتا ہے۔ ادب اور زبان کے معنیاتی رشتوں کو اس نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ کے معنیاتی پہلوؤں پر اس نے برسوں کام کیا ہے۔ اس کی کتاب Language and Style (آکسفرڈ، 1964) اس موضوع پر ایک اہم اضافہ ہے۔ فرانسیسی ادبیات سے بھی اسے شغف رہا ہے۔ چنانچہ فرانسیسی ناولوں کا اسلوبیاتی مطالعہ اس نے اپنی تصنیف Style in French Novel (کیمبرج، 1957) میں پیش کیا ہے۔ انکوسٹ کا شمار موجودہ دور کے اہم ترین ماہرین اسلوبیات میں ہوتا ہے۔ اس موضوع پر اس کے کئی مضامین اور کتابیں موجود ہیں۔ "On Defining Style" اس کا ایک اہم مضمون (6) ہے جس میں اس نے 'اسلوب' کی ادبی، لسانیاتی یا غیر لسانیاتی جتنی بھی تعریفیں ہو سکتی ہیں ان سب کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے نیز مصنف، قاری اور متن کے نقطۂ نظر سے بھی اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس سے ہر نقطۂ نظر کا حسن و قبح سامنے آ گیا ہے۔ اپنے اس طویل مضمون میں انکوسٹ نے اسلوب کے تمام پہلوؤں کا نہایت عالمانہ جائزہ پیش کیا ہے اور اسلوب کی تعریف و توضیح کے پیچیدہ مسئلے کو لسانیات کی مدد سے بڑی حد تک حل کر دیا ہے۔ ڈیل ہائمز کا خاص میدان شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ ہے۔ اس نے اپنے مضمون "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets" (7) میں ورڈزورتھ اور کیٹس کی تین سانٹس (Sonnets) کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس تجزیے کا خاص مقصد کسی شعری فن پارے کی اثریت میں اس زبان کی مختلف آوازوں کے رول کو واضح کرنا ہے۔ صوتیاتی تجزیے سے مرتب شدہ نتائج کو ڈیل ہائمز نے نظم کے مجموعی تاثر یا مفہوم سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں جو لفظ نظم کے مجموعی تاثر کو ظاہر کرتا ہے وہ صوتی اعتبار سے اس نظم کی ممتاز یا کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے جسے کلیدی یا تجمیعی (Summative) لفظ کہتے ہیں۔ رچرڈ اوہمن کا خاص موضوع ادب پر تبادلی تخلیقی قواعد کا اطلاق ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اس نے کئی مضامین لکھے ہیں۔ اس سلسلے کا سب سے اہم مضمون (8) "Generative Grammar and the Concept of Literary Style" ہے جس سے اسلوبیات کے مطالعے کی ایک نئی جہت کا پتا چلتا ہے۔ ڈیوڈ کرسٹل اور ڈیرک ڈیوی نے عام قاری کے لیے اسلوبیات کے

موضوع پر Investigating English Style (لندن، 1969) کے نام سے بڑی مفید کتاب لکھی ہے۔ اس کے پہلے حصے میں اسلوب اور اسلوبیاتی تجزیے کے طریق کار سے بحث کی گئی ہے۔ ہیلیڈے کی لسانیاتی دلچسپیاں مختلف النوع ہیں۔ اس نے لسانیات کا نہ صرف سماجی اور تعلیمی بلکہ ادبی نقطۂ نظر سے بھی مطالعہ کیا ہے۔ اسلوبیات کے میدان میں ان ماہرین کے علاوہ وائٹ ہال، رابرٹ مل، مکنٹوش، سیمور چیٹمن اور جیوفری لیچ کی خدمات بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے کارناموں کو خواہ وہ چند مضامین ہی کی شکل میں کیوں نہ ہوں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

انگریزی میں اسلوبیات کے آغاز و ارتقا، اس کی سمت و رفتار، اور ادبی مطالعہ وتنقید کے میدان میں مغربی عالموں کے کارناموں اور خدمات کا جو جائزہ سطورِ بالا میں پیش کیا گیا ہے اس میں مڈلٹن مرے کی The Problem of Style (آکسفرڈ، 1922)، لوکس کی Style (لندن، 1955) ہربرٹ ریڈ کی English Prose Style (لندن، 1928)، ہیتھسن کی English Poetry and the English Language (آکسفرڈ، 1934) اور ریلی کی The Elements of Style (لندن، 1915) اور اس قبیل کی بعض دوسری تصانیف کا حوالہ نہیں پیش کیا گیا ہے کہ یہ تمام کتابیں خالص ادبی نقطۂ نظر سے لکھی گئی ہیں، اور ان میں جدید ہیئتی اور تجزیاتی طریق کار اور لسانیاتی یا اسلوبیاتی طرزِ استدلال تلاش کرنا کارِ عبث ہے۔ اس لیے یہ ہمارے معیار پر پوری نہیں اترتیں، تاہم مطالعۂ اسلوب کے ادبی موقف کو سمجھنے میں ان کتابوں سے بڑی مدد مل سکتی ہے۔

(5)

اردو میں بھی 'اسلوب' کے موضوع پر لکھا گیا ہے، لیکن یہاں بھی اندازِ فکر زیادہ تر ادبی ہی رہا ہے۔ خالص لسانیاتی نقطۂ نظر سے اردو میں اسلوب اور اسلوبیات کے مسائل پر ابھی بہت کم کام ہوا ہے، اور ادب کو جدید لسانیات کی روشنی میں پرکھنے کے کام میں ابھی ہم بہت پیچھے ہیں۔

اردو لسانیات کی تاریخ کا آغاز یوں تو خان آرزو اور ان کے بعد انشاء اللہ خاں انشاء سے ہوتا ہے، لیکن اس کی ترقی کی رفتار بہت سست رہی ہے۔ انشاء کی 'دریائے لطافت' (1808) کے بعد سر سیّد احمد خاں کی 'قواعد صرف ونحو زبانِ اردو' کا نام لیا جاتا ہے جو انھوں نے

محض تیئیس برس کی عمر میں لکھی تھی (9)۔ ماضی قریب میں زبان اور علمِ زبان کے مختلف پہلوؤں پر مولوی عبدالحق، وحید الدین سلیم، سید محی الدین قادری زور، پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، عبدالستار صدیقی، عبدالقادر سروری، مسعود حسن رضوی ادیب، سید احتشام حسین، شوکت سبزواری اور سہیل بخاری وغیرہ نے خامہ فرسائی کی، لیکن ان کی دلچسپیوں کا میدان بہت محدود تھا۔ ان میں سے بیشتر اہلِ علم نے تحریری زبان کو اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا اور تاریخی لسانیات کے دائرے میں محصور تھے۔

جدید ہیئتی اور توضیحی نقطۂ نظر سے اردو زبان کے مطالعے کی ابتداء 1954 میں دکن کالج، پونا میں لسانیات کے سَمر اسکولوں کے آغاز سے ہوتی ہے۔ اردو والوں کو جدید لسانیات اور لسانیاتی تجزیے کے توضیحی طریقِ کار سے روشناس کرانے میں پونا کے سَمر اسکولوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عہدِ حاضر میں مسعود حسین خاں، گیان چند جین، گوپی چند نارنگ، عبدالستار دلوی، مغنی تبسم، عبدالغفار شکیل اور ان کے بعد حامد اللہ ندوی، عصمت جاوید، اقتدار حسین خاں، نصیر احمد خاں، نذیر احمد ملک اور علی رفاد فتیحی، وغیرہ توضیحی و دیگر لسانیاتی پہلوؤں پر لکھتے رہے ہیں۔ راقم الحروف نے بھی لسانیاتی موضوعات پر متعدد مضامین قلم بند کیے ہیں اور کتابیں شائع کی ہیں۔

اردو کے توضیحی مطالعے سے دلچسپی کے ساتھ ہی اسلوبیاتی مطالعے کا بھی آغاز ہوتا ہے۔ اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں میں مسعود حسین خاں، گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم اور راقم الحروف کے علاوہ نصیر احمد خاں، قاضی افضال حسین، نذیر احمد ملک اور علی رفاد فتیحی کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے ہر شخص نے لسانیات کی باقاعدہ تربیت حاصل کی ہے (10)۔ ادب کا لسانیاتی یا دوسرے لفظوں میں زبان کے حوالے سے مطالعہ کرتے وقت سائنسی اور معروضی طریقِ کار اختیار کیا جاتا ہے اور صرف ادبی فن پارے ہی کو خود مکتفی مان کر اور اسی کی مخصوص صوتی، لغوی، اور نحوی ترتیب و تنظیم کے حوالے اور تجزیے سے اس کے تاثر کی توجیہہ کی جاتی ہے اور نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ ادبی فن پارے کے بارے میں تاثراتی یا اقداری فیصلوں سے قطعاً گریز کیا جاتا ہے اور فن کار کے داخلی وخارجی ماحول اور اس کی ذات کو غیر اہم تصور کرتے ہوئے صرف فن پارے ہی پر ساری توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر کے بارے میں مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔'' (ایضاً،ص18)

لسانیاتی مطالعہ شاعری کا بھی ہوسکتا ہے اور نثر کا بھی، لیکن اردو میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے شاعری ہی کا مطالعہ و تجزیہ سب سے زیادہ کیا گیا ہے اور اس میں بھی صوتیاتی مطالعے کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اس ضمن میں حسبِ ذیل مقالات خصوصی اہمیت رکھتے ہیں: ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' (مسعود حسین خاں) (11)، ''کلامِ غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ'' (مسعود حسین خاں)، (12)، ''غالب کی شاعری: بازیچۂ اصوات'' (مغنی تبسم)، (13) ''اصوات اور شاعری'' (مغنی تبسم)، (14) ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق: سودا، میر، غالب'' (شمس الرحمٰن فاروقی)، (15) ''شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ: دو اردو نظمیں'' (مرزا خلیل احمد بیگ)، (16) اور ''متن کی اسلوبیاتی قرأت: اقبال کی نظم 'ایک شام' کے حوالے سے'' (مرزا خلیل احمد بیگ)۔ (17)

شعری اسلوب کے مقابلے میں نثری اسلوب پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے بہت کم کام ہوا ہے، تاہم اس موضوع سے متعلق چند قابلِ ذکر مضامین یہ ہیں: ''غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت'' (مسعود حسین خاں)، (18) ''ذاکر صاحب کی نثر'' (گوپی چند نارنگ)، (19) ''رشید احمد صدیقی کا اسلوب: مرکباتِ عطفی کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ'' (مرزا خلیل احمد بیگ) (20) اور ''بیدی کی زبان'' (مرزا خلیل احمد بیگ)۔ (21)

مسعود حسین خاں کا شمار ملک کے عظیم المرتبت اور بزرگ ترین ماہرینِ لسانیات میں ہوتا ہے۔ وہ اردو کے صفِ اول کے ادیب و انشا پرداز بھی ہیں۔ تحقیق و تدوین کے میدان میں بھی انھوں نے کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں۔ انھوں نے لسانیات پڑھی بھی ہے اور پڑھائی بھی ہے، اور اس علم سے دلچسپی رکھنے والوں کی کئی نسلوں کو متاثر کیا ہے۔ وہ موجودہ دور کے پہلے عالم ہیں جنھوں نے لسانیاتِ جدید کے اصولوں سے اردو والوں کو روشناس کرایا۔ اردو میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے ادب کو پرکھنے کا سہرا بھی انھی کے سر ہے۔ مسعود حسین خاں نے اپنے مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں اردو کے صوتی نظام کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے شعر میں

''لسانیاتی مطالعۂ شعر دراصل شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلیات، صرف و نحو، اور معنیات کی پرپیچ وادی سے گزرتا ہوا اسلوبیات پر ختم ہو جاتا ہے۔''

('شعر و زبان'، ص16)

اس قسم کے مطالعے میں لسانیاتی مواد اور فن پارے کی اہمیت کو کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ روایتی ادبی تنقید کی ایک خامی یہ بھی رہی ہے کہ وہ فن پارے یا متن پر بہت کم توجہ صرف کرتی ہے۔ اس کا زیادہ تر وقت فن کار کی ذات اور اس کے ماحول کو سمجھنے کی نذر ہو جاتا ہے جو خارجی چیزیں ہیں اور ان کا اس فن پارے سے کوئی تعلق نہیں جو لسانیاتی مواد کی شکل میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اس امر کی جانب اشارہ کرتے ہوئے مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

''شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقادِ شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہنِ شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے، لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات: اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی

''لسانیاتی مطالعۂ شعر دراصل شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلیات، صرف و نحو، اور معنیات کی پر پیچ وادی سے گزرتا ہوا اسلوبیات پر ختم ہو جاتا ہے۔''

('شعر و زبان'، ص 16)

اس قسم کے مطالعے میں لسانیاتی مواد اور فن پارے کی اہمیت کو کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ روایتی ادبی تنقید کی ایک خامی یہ بھی رہی ہے کہ وہ فن پارے یا متن پر بہت کم توجہ صرف کرتی ہے۔ اس کا زیادہ تر وقت فن کار کی ذات اور اس کے ماحول کو سمجھنے کی نذر ہو جاتا ہے جو خارجی چیزیں ہیں اور ان کا اس فن پارے سے کوئی تعلق نہیں جو لسانیاتی مواد کی شکل میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اس امر کی جانب اشارہ کرتے ہوئے مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

''شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقادِ شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے، لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے، لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات؛ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی

راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔'' (ایضاً، ص 18)

لسانیاتی مطالعہ شاعری کا بھی ہو سکتا ہے اور نثر کا بھی، لیکن اردو میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے شاعری ہی کا مطالعہ و تجزیہ سب سے زیادہ کیا گیا ہے اور اس میں بھی صوتیاتی مطالعے کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اس ضمن میں حسبِ ذیل مقالات خصوصی اہمیت رکھتے ہیں: ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' (مسعود حسین خاں)[11]، ''کلامِ غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ'' (مسعود حسین خاں)[12]، ''غالب کی شاعری: بازیچۂ اصوات'' (مغنی تبسم)[13]، ''اصوات اور شاعری'' (مغنی تبسم)[14]، ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق: سودا، میر، غالب'' (شمس الرحمٰن فاروقی)[15]، ''شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ: دو اردو نظمیں'' (مرزا خلیل احمد بیگ)[16]، اور ''متن کی اسلوبیاتی قرأت: اقبال کی نظم 'ایک شام' کے حوالے سے'' (مرزا خلیل احمد بیگ)[17]۔

شعری اسلوب کے مقابلے میں نثری اسلوب پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے بہت کم کام ہوا ہے، تاہم اس موضوع سے متعلق چند قابلِ ذکر مضامین یہ ہیں: ''غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت'' (مسعود حسین خاں)[18]، ''ذاکر صاحب کی نثر'' (گوپی چند نارنگ)[19]، ''رشید احمد صدیقی کا اسلوب: مرکباتِ عطفی کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ'' (مرزا خلیل احمد بیگ)[20] اور ''بیدی کی زبان'' (مرزا خلیل احمد بیگ)[21]۔

مسعود حسین خاں کا شمار ملک کے عظیم المرتبت اور بزرگ ترین ماہرینِ لسانیات میں ہوتا ہے۔ وہ اردو کے صفِ اول کے ادیب و انشا پرداز بھی ہیں۔ تحقیق و تدوین کے میدان میں بھی انھوں نے کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں۔ انھوں نے لسانیات پڑھی بھی ہے اور پڑھائی بھی ہے، اور اس علم سے دلچسپی رکھنے والوں کی کئی نسلوں کو متاثر کیا ہے۔ وہ موجودہ دور کے پہلے عالم ہیں جنھوں نے لسانیاتِ جدید کے اصولوں سے اردو والوں کو روشناس کرایا۔ اردو میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے ادب کو پرکھنے کا سہرا بھی انھی کے سر ہے۔ مسعود حسین خاں نے اپنے مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں اردو کے صوتی نظام کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے شعر میں

مسعود حسین خاں نے اپنے ایک اور مضمون میں اردو کلام غالبؔ کے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی آہنگ کا نہایت قابل قدر مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے۔[22] ان کے خیال میں صنفِ غزل میں صوتی نقطۂ نظر سے سب سے اہم مقام قافیہ اور ردیف کا نقطۂ اتصال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قافیے اور ردیف کی ''چولیں بٹھانے'' میں اچھے اچھوں سے بعض اوقات فروگذاشت ہو جاتی ہے۔ چوں کہ ہر ردیف ہر قافیہ سے تال میل نہیں رکھتی، اس لیے شاعر کا ذہن رد و قبول کی ایک سخت آزمائش سے گذرتا ہے۔ مسعود صاحب کے اس مطالعے کا طریق کار قیاسی نہیں بلکہ خالص مشاہداتی ہے۔ انھوں نے متداول دیوان غالب کی منتخب غزلوں کے تمام قافیوں اور ردیفوں کے اعداد و شمار تیار کرنے کے بعد نتائج مرتب کیے ہیں جو بہت دلچسپ ہیں۔ ان سے غالبؔ کے صوتی آہنگ کے طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔ مسعود حسین خاں کے خیال میں غالب ردیف کی موسیقیت سے بخوبی واقف ہیں۔ ردیف کی تکرار اور پابندی سے غزل میں جو شدت تاثر اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے اس سے انھوں نے بھرپور کام لیا ہے اور قافیے اور ردیف کے درمیان عام طور پر صوتی گرہ کامیابی کے ساتھ لگائی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1- مصوتوں کا ردیف کے پہلے جزو کے مقابلے میں قافیوں کے اختتام پر آنا، مثلاً:

- ابن مریم ہوا کرے کوئی (ا/ک)
- کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں (ا/ک)
- دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے (ا/ک)

2- قوافی و ردیف کے صوتی اتصال میں غنّے کا استعمال، مثلاً:

- شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (اں/ن)
- ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (اں/م)

3- ارتعاشی مصمتہ /ر/ کا دیگر مصمتوں کے ساتھ اتصال، مثلاً:

- حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں (ر/ک)

مختلف آوازوں کے استعمال، ان کی کثرت و قلت اور توازن و تناسب کی توجیہہ بیان کی ہے نیز ان کی صوت جمالیاتی (Phonesthetic) کیفیات، ان کی اثریت اور معنیاتی رشتوں کی نشان دہی کی ہے۔ انھوں نے تنقیدِ شعر کی بعض اصطلاحوں، مثلاً تنافرِ صوتی اور نقصِ روانی کی صوتیاتی توجیہہ بھی پیش کی ہے۔ صوتیاتی مطالعۂ شعر کی اہمیت، معروضیت اور اس کی علمی بنیادوں کے بارے میں مسعود صاحب لکھتے ہیں:

''لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس پر ناقدِ شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے، اس کا احساس قدیم زمانے سے ناقدین شعر کو رہا ہے۔ سنسکرت ''بطیقا'' میں آوازوں کے خوش آہنگ یا بدآہنگ ہونے کا تذکرہ بار ہا ملتا ہے۔ صوت و معنی میں جو باہمی رشتہ ہوتا ہے اس کا ذکر بھی مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی مل جاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں، ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے، اس لیے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

''اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے مخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں، اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظامِ صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظامِ صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائقِ تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔'' ('شعر و زبان'، ص 19-18)

گوپی چند نارنگ کی دلچسپی کا موضوع ادب بھی ہے اور لسانیات بھی۔ لسانیات بالخصوص توضیحی لسانیات کے میدان میں انھوں نے نہایت قابلِ قدر کارنامے انجام دیے ہیں۔ ڈاکٹر ذاکر حسین کی نثر کا مطالعہ و تجزیہ تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) کی روشنی میں کیا ہے۔(23) اس سلسلے کی اردو میں یہ پہلی کوشش ہے۔ اس کے علاوہ نارنگ صاحب نے اقبال کے کلام کا صوتیاتی تجزیہ بھی بڑی دقتِ نظر کے ساتھ کیا ہے جس میں "مسجدِ قرطبہ" کے تجزیاتی مطالعے کو خاص اہمیت حاصل ہے۔(24) نارنگ صاحب نے یہ ثابت کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص انداز کی غنائی کیفیت اور موسیقیت پائی جاتی ہے جو اردو کے دوسرے شعرا کے یہاں ناپید ہے۔ یہ بیک وقت قاری کو مسحور بھی کرتی ہے اور چونکاتی بھی ہے۔ اقبال کے مداحوں نے ان کے کلام کی اس خصوصیت کو تسلیم تو کیا ہے، لیکن اس کے تفصیلی مطالعے اور تجزیے کی زحمت کسی نے بھی نہیں اٹھائی۔

مغنی تبسم کی اگرچہ ابتدائی دل چسپی ادب سے تھی، لیکن بعد میں انھوں نے خود کو اسلوبیات کے لیے وقف کر دیا۔ اپنی تصنیف 'فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری' (حیدر آباد، 1969) کے آخری ابواب میں انھوں نے لسانیات کی مدد سے فانی کے شعری اسلوب اور صوتی حسن کی انفرادی خصوصیات کا سائنسی تجزیہ پیش کیا ہے۔ یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ اردو میں کسی شاعر کے کلام کا اس زاویے سے تفصیلی مطالعہ اس سے پہلے کبھی نہیں کیا گیا۔ صوتیاتی تجزیے کے ضمن میں مغنی تبسم کے مضامین "اصوات اور شاعری" اور "غالب کی شاعری: بازیچۂ اصوات" کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا۔ آخر الذکر مضمون میں انھوں نے غالب کی شاعری کے لہجے اور نغمے کی تعمیر میں اصوات کی تنظیم اور ان کے تکرار (Frequency) کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے خیال میں غالب کے شعری تاثیر میں اس کے صوتی آہنگ کا جو حصہ ہے اسے نظر انداز کر دیں تو ہماری تحسین اور تنقید ادھوری رہ جائے گی۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے گذشتہ نصف صدی کے دوران ادبی نقاد کی حیثیت سے کافی شہرت حاصل کی ہے۔ انھیں تنقید کے ساتھ اردو کے لسانی مسائل سے بھی بیحد دلچسپی رہی ہے جس کا بین ثبوت ان کی کتابیں 'اردو کا ابتدائی زمانہ: تہذیب و تاریخ کے چند پہلو،

(کراچی، 1999) اور 'لغاتِ روزمرہ' (نئی دہلی، 2003) ہیں۔ فاروقی صاحب نے اگرچہ لسانیات کی باقاعدہ تربیت حاصل نہیں کی ہے تاہم غالب، سودا اور میر کی غزلوں کے تجزیے میں انھوں نے وہی مشاہداتی، تجزیاتی اور معروضی طریقِ کار اختیار کیا ہے جو ایک ماہرِ لسانیات، اسلوبیات اختیار کرتا ہے۔ انھوں نے فن کار کے بجائے فن پارے کو اہمیت دی ہے اور کسی شاعر کی انفرادیت کے بارے میں رائے قائم کرنے کے لیے اس کے اسلوب کے مطالعے اور تجزیے کو ضروری قرار دیا ہے۔ فاروقی صاحب کا مضمون "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق"(25) داخلی و تاثراتی تنقید کے علی الرغم معروضی و تجزیاتی تنقید کا ایک بہترین نمونہ ہے۔

سطورِ بالا میں ادبی مطالعہ و تنقید اور لسانیات کے درمیان پائے جانے والے رشتوں کا مفصل جائزہ پیش کیا گیا ہے، اور لسانیات کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی مطالعات کے فروغ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ انگریزی زبان کے حوالے سے ان تمام عالموں کی نگارشات زیرِ بحث آ گئی ہیں جنھوں نے اسلوبیات کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ مقالے کے آخری حصے میں اردو میں اسلوبیات کے فروغ کا بھی سیر حاصل جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

حواشی

-1 ملاحظہ ہو آئی۔اے۔رچرڈز (I.A. Richards) کی کتاب Practical Criticism (لندن، 1929)۔

-2 ملاحظہ ہو ولیم امپسن (William Empson) کی کتاب Seven Types of Ambiguity (لندن، 1930)۔

-3 اس کے ایک سال بعد لیوا سپٹزر نے اپنی دوسری کتاب A Method of Interpreting Literature (نارتھمپٹن، Mass، 1949) شائع کی۔

-4 اگرچہ ایڈورڈ اسپیر (Edward Sapir) نے کناڈا میں اپنے قیام کے دوران (1910-25) شاعری اور موسیقی میں بھی دلچسپی لی اور نظمیں بھی کہیں، لیکن وہ ادیب وشاعر کے مرتبے تک نہ پہنچ سکا۔

-5 دیکھیے ہیرلڈ بی۔ ایلن (Herald B. Allen) کی مرتب کردہ کتاب، Readings in Applied English Linguistics، ہندوستانی ایڈیشن (نئی دہلی: امیرنڈ پبلشنگ کمپنی، 1971)، ص 477-92۔

-6 مشمولہ Linguistics and Style، مرتبہ نلز ایرک انکوسٹ ودیگر (لندن: آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، 1964)۔

-7 مشمولہ Style in Language، مرتبہ ٹامس اے۔ سیبوک (کیمبرج، Mass.: ایم آئی ٹی پریس، 1960)۔

-8 مطبوعہ رسالہ Word (دسمبر، 1964)۔

-9 ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا ''پیش لفظ''، مشمولہ 'اردو میں لسانیاتی تحقیق'، مرتبہ عبدالستار دلوی (بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، 1971)۔

-10 ان ماہرین اسلوبیات کی بعض تصانیف کے نام یہ ہیں: 'شعر و زبان' (مسعود حسین خاں)، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' (گوپی چند نارنگ)، 'فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری' (مغنی تبسم)، 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' (مرزا خلیل احمد بیگ)، 'اسلوبیاتی تنقید' (علی رفاد فتیحی)، 'میر کی شعری لسانیات' (قاضی افضال حسین)، وغیرہ۔

-11 مشمولہ 'شعر و زبان'، ص 16-22۔

-12 مطبوعہ 'شعر و حکمت'، شمارہ 2 (حیدرآباد)، ص 13-20۔

-13 مطبوعہ 'غالب: فکر و فن' (گورکھ پور: شعبۂ اردو، گورکھ پور یونی ورسٹی، 1970)، ص 138-51۔

-14 مطبوعہ 'فکر و نظر' (علی گڑھ)، جلد 7، نمبر 4 (جولائی 1967)، ص 28-47۔

-15 مطبوعہ 'اردو ادب' (علی گڑھ)، شمارہ 2 (1972)، ص 5-35۔

-16 مطبوعہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد)، شمارہ 7، ص 217-46۔

-17 مشمولہ 'متن کی قرأت'، مرتبہ صغیر افراہیم (علی گڑھ: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2007)، ص 69-76۔

-18 مطبوعہ غالب: فکر و فن (گورکھ پور، شعبۂ اردو، گورکھ پور یونی ورسٹی، 1970)، ص 48-54۔

-19 مطبوعہ 'شب خون' (الہ آباد)، جلد 5، شمارہ 50 (جولائی 1970)۔

-20 مطبوعہ 'جامعہ' (نئی دہلی)، جلد 74، شمارہ 3-4 (مارچ - اپریل 1977)۔

-21 مشمولہ 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' (مرزا خلیل احمد بیگ)، علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، 2005۔

-22 ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا مضمون ''کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ''، مطبوعہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد)، شمارہ 2، ص 13-20۔

-23 ملاحظہ ہو گوپی چند نارنگ کا مضمون ''ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال''، مطبوعہ 'شب خون' (الہ آباد)، جلد 5، شمارہ 50 (جولائی 1970)، ص 20-31۔

-24 ملاحظہ ہو گوپی چند نارنگ کا مضمون "Sounds Packed with Power"، مطبوعہ 'ہندوستان ٹائمز' سنڈے میگزین (نئی دہلی)، 6 نومبر 1977۔

-25 ملاحظہ ہو شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق: سودا، میر، غالب''، مطبوعہ 'اردو ادب' (علی گڑھ)، شمارہ 2 (1972)۔

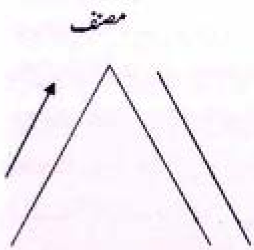
(1977، نظر ثانی 2011)

ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

یہ امر محتاج دلیل نہیں کہ کسی زبان میں 'تنقید' اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب اس زبان میں ادب کا فروغ عمل میں آ چکا ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے اس کے خالق یعنی مصنف (Author) کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مصنف، تخلیق اور تنقید یہ تینوں مل کر ایک مثلث بناتے ہیں۔ مصنف اور تخلیق کے درمیان رشتہ پہلے استوار ہوتا ہے، اور تخلیق کا تنقید (یا نقاد) کے ساتھ رشتہ بعد میں قائم ہوتا ہے۔ تخلیق کلیۃً مصنف کے تابع ہوتی ہے، یعنی کہ جیسا اور جس خیال، نظریے یا طرز فکر کا مصنف ہوگا ویسی ہی اس کی تخلیق ہوگی۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ یہ ایک قدیم تصور ہے، اور یہ بات اس لیے درست نہیں کہ سماج خواہ کیسا بھی ہو، ادب ویسا ہی ہوگا جیسا کہ اس کے مصنف کی منشا ہوگی۔ بہت سی باتیں جو سماج میں کہیں نظر نہیں آتیں، لیکن ادب میں ان کا وجود ہوتا ہے۔ اسی طرح بہت سی باتیں جو سماج کا حصہ ہیں، ادب میں ان کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے یا سماج کے تابع ہوتا ہے، درست نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ مصنف بھی جو سماج کا ایک فرد ہوتا ہے، سماج کے تابع (یا پورے طور پر تابع) نہیں ہوتا۔ وہ کبھی کبھی سماج سے بغاوت بھی کر بیٹھتا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصولوں اور قاعدوں کی نفی بھی کرتا ہے، اور اس کے بندھنوں اور پابندیوں کو توڑنے کی کوشش کرتا ہے، کیوں

کہ اس کی اپنی آئیڈیالوجی ہوتی ہے جو اس کی رہبری کرتی ہے۔ سیاست، اور اخلاقیات (جس کا مذہب سے گہرا تعلق ہے) دونوں سماجی ادارے ہیں اور ہر سماج کسی نہ کسی طور پر سیاسی/مذہبی/اخلاقی بندھنوں میں جکڑا ہوتا ہے۔ مصنف کی آزادانہ روش یا اس کی باغیانہ فکر یا آئیڈیالوجی سماجی اداروں کے نظریات اور ان کے زریں اصولوں کو صدفی صد تسلیم کرنے کی پابند نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض سیاسی وجوہ کی بنا پر پریم چند کے افسانوی مجموعے 'سوز وطن'(1) کی، اور اخلاقی وجوہ کی بنا پر ایک دوسرے افسانوی مجموعے 'انگارے'(2) کی ضبطی عمل میں آئی تھی۔

کسی مصنف کا اپنی تخلیق کے ساتھ بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اگر سچ پوچھا جائے تو ادب سماج کا نہیں، بلکہ اس کے خالق یعنی مصنف کے ذہن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ یہ اس کے خیال، فکر اور آئیڈیالوجی کی عکاسی کرتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق سے جتنا زیادہ قریب ہوتا ہے، تنقید یا نقاد سے وہ اتنا ہی دور رہتا ہے۔ مصنف کا تنقید سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن تنقید (بہ لفظِ دیگر نقاد) کا رشتہ تخلیق سے بھی ہوتا ہے اور اس کے خالق (مصنف) سے بھی۔ مصنف، تخلیق اور تنقید (نقاد) کے مابین رشتہ ایک مثلث کی شکل اختیار کر لیتا ہے:



اس مثلث پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ مصنف کا براہِ راست تعلق تخلیق سے تو ہے، لیکن تنقید یا نقاد سے اس کا کوئی رشتہ نہیں؛ لیکن نقاد کا رشتہ تخلیق سے بھی ہے اور مصنف سے بھی۔ نقاد اور مصنف کے درمیان رشتے کی نوعیت یک طرفہ ہے، جب کہ تخلیق اور تنقید (نقاد) کے درمیان رشتہ دو طرفہ ہے۔ نقاد اور مصنف کے اس روایتی رشتے پر نہ صرف روسی ہیئت پسندوں نے کاری ضرب لگائی، بلکہ عملی تنقید، نئی تنقید، نئی امریکی تنقید، ساختیاتی و پس

ساختیاتی تنقید اور اسلوبیاتی تنقید کے ماہرین نے بھی مصنف کے وجود کی نفی کرتے ہوئے صرف تخلیق یا فن پارے کو خود مکتفی مان کر اپنے تنقیدی فرائض انجام دیے۔ روایتی ادبی تنقید کی رو سے تخلیق نقاد کو متاثر کرتی ہے اور نقاد اسی تاثر کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ یہ تاثر کئی نقادوں کے درمیان مختلف بھی ہو سکتا ہے، جب کہ تخلیق وہی رہتی ہے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ مسلّم ہے کہ نقاد جس طرح چاہتا ہے تخلیق کی تشریح (Interpretation) کرتا ہے۔ اس میں اس کی اپنی پسند یا ناپسند کو حد درجہ دخل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کے دوران اس کے اپنے نظریات، عقائد اور آئیڈیالوجی حاوی رہتی ہے۔

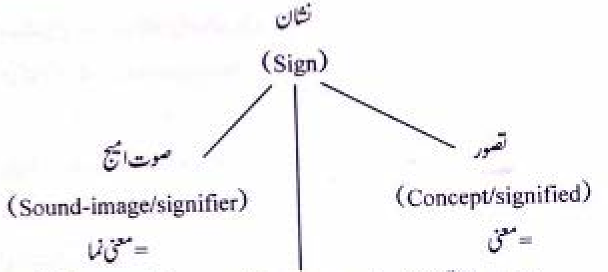
ادب اور سماج کے تعلق سے یہ بات ملحوظِ خاطر رہنی چاہیے کہ ادب سماج کی رپورٹنگ نہیں۔ یہ کام یا تو صحافت کا ہے یا تاریخ کا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ ہرگز اس خیال سے نہ کرنا چاہیے کہ اس سے ہمیں معلومات حاصل ہوں گی یا ہمارے علم میں کسی قسم کا اضافہ ہوگا۔ ادب کا مقصد نہ تو رپورٹنگ ہے اور نہ اطلاع رسانی، اور نہ ہی کسی ادیب پر یہ ذمہ داری یا پابندی عائد ہوتی ہے کہ سماج میں اچھا یا برا جو کچھ بھی واقع ہو رہا ہے اس کی وہ رپورٹنگ کرے یا علم کا خزانہ ہمارے سامنے پیش کرے۔ یہ بات طے شدہ ہے کہ ادب (یا ادبی متن) میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے اسے ادب یا متن سے باہر Verify نہیں کیا جا سکتا، یعنی اس بات کی تصدیق نہیں کی جا سکتی کہ ادبی متن میں جو کچھ کہا گیا یا بیان کیا گیا ہے وہ سچ ہے یا سچ نہیں ہے، کیوں کہ متن اور حقیقی دنیا (Text and reality) میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ صحافت اور تاریخ حقیقی دنیا یا Reality سے جتنے زیادہ قریب ہوتے ہیں، ادب اس سے اتنا ہی دور ہوتا ہے، کیوں کہ ادب فسانہ ہے، حقیقت نہیں (Literature is fiction, not fact)۔ اسی لیے ادب میں ترسیلی وزن (Communicative load) بہت کم ہوتا ہے۔

جب ادب اور سماج کے درمیان رشتے کی نوعیت کا پتا چل گیا تو یہ جاننا زیادہ مشکل نہیں کہ تنقید کا منصب کیا ہے۔ تنقید کا منصب و مقصد ادب میں سماج کو ٹٹولنا نہیں، بلکہ اس جمالیاتی حظ اور سرخوشی (Aesthetic pleasure) کو بیان کرنا ہے جو کسی ادبی فن پارے کو پڑھنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے یا کسی نظم کو پڑھنے کے بعد قاری ایک نوع کے جمالیاتی تجربے (Aesthetic experience) سے گزرتا ہے۔ اس تجربے کا بیان ہی 'تنقید' ہے۔ یہ بات محتاجِ دلیل نہیں کہ ادب جمالیات کی ایک شاخ ہے۔ بعض ثقہ نقاد یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصد کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا بتانا یا اس کی خوبی و خامی کا پتا لگانا ہے۔ لیکن یہ سائنٹفک یا معروضی نظریۂ تنقید نہیں، کیوں کہ ایک نقاد جس فن پارے کو اچھا بتاتا ہے، دوسرا نقاد اسی فن پارے کو برا ثابت کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں قاری شش و پنج میں پڑ جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ وہ کس نقاد کی بات مانے۔ ایسی تنقید داخلی اور تاثراتی تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔ ہم عصر ادبی تنقید اب بہت آگے نکل چکی ہے۔ یہ تنقید اب فن پارے کو حسن و قبح یا خوب و زشت کے پیمانے سے نہیں ناپتی، بلکہ اس کا مقصود کچھ اور ہے جس کا ذکر آئندہ سطور میں آئے گا۔

(2)

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ ادب کی حیثیت ایک فن پارے کی ہے جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہے لہٰذا کوئی بھی ادبی اسکالر یا نقاد شعر و ادب میں زبان کے تفاعل (Interaction) یا اس کے ادبی و شعری وظائف (Functions) سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ ادب بالخصوص شاعری میں زبان کا تخلیقی استعمال، جو زبان کے عام استعمال سے مختلف ہوتا ہے، اپنی منتہا کو پہنچ جاتا ہے اور جمالیات کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں ترسیلی عمل کا جمالیاتی ترسیلی فنکشن (Aesthetic communicative function) سب سے غالب نظر آتا ہے۔ روایتی موضوعی ادبی تنقید مزاجاً داخلی (Subjective) اور تاثراتی (Impressionistic) تو تھی ہی، اس میں وجدان (Intuition) کی بھی عمل آرائی تھی۔ اس تنقید کی سب سے بڑی خامی (جسے بعض نقاد خوبی سمجھتے ہیں) یہ تھی کہ یہ مصنف کی بیساکھی کے بغیر دو قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی تھی۔ ایسی تنقید کا دار و مدار مصنف کی شخصیت، اس کے احوال و کوائف (ولادت تا وفات)، نیز اس کے عہد اور اس عہد کے سماجی، سیاسی اور تہذیبی حالات و واقعات اور انقلابات کے ذکر اور تاریخی تناظر پر ہوتا تھا۔ ایسی تنقید میں تخلیق یا فن پارے کو یا اس کے ذریعۂ اظہار کو بالکل پس پشت ڈال دیا جاتا تھا، کیوں کہ ادبی نقاد کی تمام تر توجہ خارجی عوامل اور مصنف کے سوانحی حالات ہی پر مرکوز ہو کر رہ جاتی

درمیان رشتہ، 'ساختیاتی رشتہ' کہلاتا ہے:



سسیور کے تصورِ نشان ہی سے مربوط اس کے 'langue' اور 'parole' کے تصورات ہیں۔ اس نے ان دونوں میں فرق بتایا ہے۔ اول الذکر اصطلاح 'لانگ' اس نے بہ حیثیتِ مجموعی 'زبان' کے لیے استعمال کی ہے جو ایک جامع نظام ہے اور جس کی حیثیت تجریدی (Abstract) ہے۔ جس کے اپنے ضابطے اور قاعدے (Rules) ہیں اور اپنی روایات (Conventions) ہیں، اور جو سماجی اور اجتماعی سروکار رکھتی ہے۔ یہ زبان کے شخصی یا انفرادی اظہار سے ماورا ہے۔ سسیور کی دوسری اصطلاح 'پرول' سے مراد، بہ وقتِ تکلم، کسی فردِ واحد کے ذریعے زبان کا فی الحقیقت استعمال ہے۔ 'پرول' در حقیقت 'لانگ' ہی سے برآمد ہوتا ہے۔ اگر لانگ پہلے سے موجود نہ ہو تو پرول معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا۔ اس کی حیثیت انفرادی ہے۔ اسے زبان کا شخصی اظہار بھی کہہ سکتے ہیں۔

لانگ اور پرول کے درمیان اس فرق کے مضمرات کا اندازہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہم 'معنی' کا مطالعہ کرتے ہیں۔ سسیور کے خیال کے مطابق کسی نشان (یا لفظ) کے معنی کا انحصار رشتوں کے نظام (System of relations) پر ہوتا ہے اور الفاظ رشتوں کے نظام کا حصہ ہوتے ہیں، لہٰذا معنی کے تعین کے لیے رشتوں کے نظام کا ادراک ضروری ہے۔ اس کے بغیر معنی کا تعین ممکن نہیں۔ سسیور کا یہ بھی خیال ہے کہ نشان بہ ذاتِ خود بامعنی نہیں ہوتا، بلکہ نظام میں موجود دوسرے نشانات کی نسبت سے اس میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اور یہ نسبت تضاد و تفریق (Opposition and Contrast) کی ہے، چنانچہ رشتوں کے نظام میں پائے جانے

تھی۔ ایسی تنقید کو مصنف اساس یا مصنف مرکز (Author centred) تنقید یا سوانحی تنقید کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کی آمد آمد تھی کہ مغرب میں ایسی تنقید کا دم خم جاتا رہا۔ جلد ہی مصنف کی موت ("The death of the author") کا اعلان بھی ہو گیا۔(3)

ہوا یوں کہ بیسویں صدی کے آغاز سے یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور (1857-1913) کے تازہ لسانی افکار منظرِ عام پر آنا شروع ہو گئے جن سے جدید لسانیات یا دوسرے لفظوں میں ہیئتی لسانیات (Structural Linguistics) کی داغ بیل پڑی اور اس کی شہرۂ آفاق کتاب Course in General Linguistics کی 1916 میں اشاعت سے اگر ایک طرف، زبانوں کے تاریخی مطالعے کے علی الرغم، ان کے توضیحی مطالعے اور تجزیے کی راہیں ہموار ہوئیں تو دوسری جانب ساختیات (Structuralism) کے بنیادی تصورات مرتب ہوئے۔ ساختیاتی ادبی تھیوری (Structuralist Literary Theory) کا ماخذ اور نقطۂ آغاز بھی یہی کتاب ہے۔ زبان کے بارے میں سسیور کے تصورات یا اس کے فلسفۂ لسان کے ادب پر اطلاق سے ادبی تنقید کے لسانی مضمرات کا پتا بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے کہ ادب جس کی حیثیت ایک متن (Text) یا کلامیہ (Discourse) کی ہے زبان کے ہی سانچے یا ڈھانچے میں متشکل ہوتا ہے۔ بریں بنا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب فی الحقیقت 'زبان' ہے جس کے مضمرات ادبی تنقید کے ہر نئے ماڈل میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

(3)

فرڈی نینڈ ڈی سسیور (لسانیاتِ جدید کا ابو الآبا) زبان کو 'نشانات کا نظام' (System of signs) قرار دیتا ہے اور لفظ کو 'نشان' (Sign) کہتا ہے جو اس کے نزدیک دو رخا ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ ہر نشان کی دو طرفیں (Sides) ہوتی ہیں؛ اس کی ایک 'طرف' (Side) کو 'تصور' (Concept) اور دوسری طرف کو 'صوت امیج' (Sound-image) کہتے ہیں۔ نشان میں پائے جانے والے اس دوہرے رشتے یعنی 'تصور' اور 'صوت امیج' کو وہ علی الترتیب signified اور signifier بتاتا ہے۔ اردو میں ان کے لیے 'معنی' اور 'معنی نما' کی اصطلاحیں مستعمل رہی ہیں۔ انھی دونوں سے مل کر 'نشان' بنتا ہے اور اس کے

والے تضادات ہی اخذِ معنی میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک نشان کا دوسرے نشان کے ساتھ یا ایک لفظ کا دوسرے لفظ کے ساتھ جو تفریقی رشتہ ہوتا ہے وہی تعینِ معنی میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔

معنی سے قطع نظر سسیور نے زبان کے تاریخی (Diachronic) اور توضیحی یا یک زمانی (Synchronic) مطالعے کے فرق کو بھی واضح کیا ہے، نیز الفاظ کے عمودی (Paradigmatic) اور افقی (Syntagmatic) رشتوں کے درمیان پائے جانے والے امتیازات کی بھی وضاحت کی ہے۔[4]

زبان سے متعلق فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے انھی فلسفیانہ تصورات سے 'ساختیات' کی بنیاد پڑی اور ساختیاتی تنقید کو فروغ حاصل ہوا۔ بعدازاں 'پس ساختیات' (Post-structuralism)، 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) اور 'متن و متونیت' (Text and Textuality) جیسے تصورات عام ہوئے۔ پس ساختیاتی نظریے کے فروغ کے ساتھ ہی 'قاری اساس تھیوری' (Reader-response Theory) کا وجود عمل میں آیا۔ ان تمام نظریات نے، جن کا تعلق سسیور کے فلسفۂ لسان سے ہے، ادبی تنقید کی کایا ہی پلٹ دی۔

(4)

جس زمانے میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے لسانی تصورات عام ہونا شروع ہوئے، تقریباً اسی زمانے میں سوویت یونین میں ماسکو لسانیاتی حلقہ (Moscow Linguistic Circle) کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) پندرہ سال تک (1915-30) پھلتی پھولتی اور فروغ پاتی رہی۔ اس لسانیاتی حلقے کے ارکان اپنی تمام تر توجہ 'ادب کی زبان' کے مسائل پر مرکوز کیے ہوئے تھے اور 'ادب کی سائنس' کی تشکیل میں مصروف تھے۔ 'ادبیت' کے مسئلے پر بھی انھوں نے غور و خوض سے کام لیا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ ادب میں ادبیت زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ روسی ہیئت پسند فن پارے کو خود کفیل و خود مختار مان کر اس کے معروضی، تجزیاتی اور سائنسی مطالعے کے حق میں تھے۔ اس کے لیے انھوں نے متن کی سائنسی تفتیش و تجزیے کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا جو شعری زبان کے انوکھے پن کو پوری طرح اجاگر کردے۔[5]

سوویت یونین میں سیاسی پالیسی کی تبدیلیوں کے نتیجے میں ماسکو لنگوسٹک سرکل کے بعض ارکان پراگ (چیکوسلوواکیہ) منتقل ہوگئے تھے اور وہاں لسانیات کے ایک دوسرے دبستان پراگ لنگوسٹک سرکل (Prague Linguistic Circle) کی بنیاد ڈالی تھی۔ رومن جیکب سن جو ایک مشہور روسی ہیئت پسند تھا دبستانِ پراگ (Prague School) کا ایک ممتاز ماہرِ لسانیات تسلیم کیا گیا ہے۔ پراگ اسکول میں اگرچہ زبان کے کئی نئے نظریات کو فروغ حاصل ہوا، لیکن جیکب سن کی فنکشنل اسٹائل کی تھیوری (The theory of functional style) اس اسکول کا غالباً سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ جیکب سن نے ترسیلِ عمل (Act of Communication) کے چھے اساسی فنکشنز (Basic Functions) بتائے ہیں:

1- اطلاعی (Informative)،
2- جذباتی/محسوساتی (Emotive)،
3- شعری (Poetic)،
4- ہدایتی (Directive)،
5- لسانی (Metalingual)، اور
6- ارتباطی (Phatic)،

جیکب سن کا خیال ہے کہ ترسیلِ عمل کے دوران کئی فنکشنز باہم دگر برسرِ کار رہتے ہیں؛ ان میں سے کوئی ایک فنکشن غالب رول ادا کرتا ہے، جس سے مقصد برآری کا پورے طور پر کام لیا جاتا ہے۔ ادب جو ایک فنی و تخلیقی اظہار ہے، اس کی حیثیت جمالیاتی ترسیل (Aesthetic Communication) کی ہے جو ادبی ترسیل ہی کا دوسرا نام ہے۔ اس ترسیلِ عمل کے دوران جذباتی (محسوساتی) اور شعری فنکشنز غالب رہتے ہیں جہاں زبان کا جمالیاتی و تخلیقی استعمال آسمان کی بلندیوں کو چھوتا ہوا نظر آتا ہے۔

ادبی یا جمالیاتی اظہار میں زبان کے تفاعل پر رومن جیکب سن کے خیالات نے آگے چل کر اسلوبیات کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ جیکب سن کو اہلِ فکر و نظر نہ صرف اس کی ہیئت پسندی اور اسلوبیاتی بصیرت کی وجہ سے یاد رکھیں گے، بلکہ ساختیاتی شعریات کے بنیاد گزار کی حیثیت سے بھی اس کا نام لیا جاتا رہے گا۔

(5)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، لیکن یہ روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان نہیں۔ ادب میں زبان کا مخصوص استعمال ہوتا ہے، جس سے ادب کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ یہی ادبی زبان کہلاتی ہے۔ تخلیقی زبان، ادبی زبان ہی کا دوسرا نام ہے۔ جو خصوصیات تخلیقی زبان میں پائی جاتی ہیں وہ ادبی زبان کا بھی حصہ ہیں۔ زبان کو ادبی یا تخلیقی طور پر برتنے کے لیے یا اسے خصوصی زبان (Language plus) بنانے کے لیے ادبی فن کار مختلف ذرائع اظہار (Expressive devices) اختیار کرتا ہے۔ وہ زبان میں تصرف سے کام لیتا ہے، نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے اور لسانی 'نارم' (Norm) یعنی معمول سے انحراف بھی کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں عام زبان کو ایک نئی اور انوکھی شکل دے دیتی ہیں جس سے یہ زبان ادبی یا تخلیقی اظہار کے لیے موزوں ترین زبان بن جاتی ہے۔

روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرین لسانیات نے زبان کے خصوصی استعمال پر کافی غور و فکر سے کام لیا ہے اور اسے ادب کی 'ادبیت' کی شرط قرار دیا ہے۔ مکارووسکی نے، جو پراگ اسکول کا ایک ممتاز ماہر لسانیات اور نقاد تھا، زبان کے مخصوص استعمال سے متعلق 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کا نظریہ پیش کیا۔

یہ نظریہ اس خیال پر مبنی ہے کہ عام زبان اپنے معمول کے مطابق کام کرتی ہے اور بنی بنائی ڈگر پر گام زن رہتی ہے۔ یہ لاشعوری یا خود کارانہ طور پر (Automatically) برتی اور بروئے عمل لائی جاتی ہے، لیکن جب ایک ادبی فن کار اسے اپنے ادبی و تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ بالارادہ اور شعوری کوششوں کے ذریعے اس میں جدت پیدا کرتا ہے، تازگی لاتا ہے اور طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس سے زبان کا Automatization ختم ہو جاتا ہے اور یہ زبان اپنی ڈگر سے ہٹ جاتی ہے اور اس میں ندرت اور انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہے جو قاری کی توجہ اپنی جانب کھینچتا ہے۔ ادبی زبان بالخصوص شعری زبان کی اسی خصوصیت کو مکارووسکی نے Automatization کے علی الرغم Deautomatization سے تعبیر کیا ہے۔ وہ پرزور الفاظ میں کہتا ہے:

"The language of poetry must be deautomatized".

مکارووسکی نے زبان کے اسی Deautomatization کے لیے 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کی اصطلاح استعمال کی ہے، کیوں کہ یہ زبان اپنے پس منظر (Background) سے پیش منظر (Foreground) کی جانب سفر کرتی ہے، اور سامنے یا پیش پیش ہونے کی وجہ سے لوگوں کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ شعری زبان میں فورگراؤنڈنگ اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے جہاں معمول کے مطابق کام کرنے والی یا بنی بنائی ڈگر پر چلنے والی زبان پس منظر میں چلی جاتی ہے اور اس کے برعکس ندرت، جدت اور انوکھا پن رکھنے والی، نیز اپنے معمول یا 'نارم' (Norm) سے ہٹی ہوئی زبان سامنے یا پیش منظر میں آ جاتی ہے جو Foregrounded زبان کہلاتی ہے۔[6] یہ زبان غیر معمولی اظہاری عمل (Uncommon act of expression) کا نتیجہ ہوتی ہے اور ترسیل کو پیچھے یعنی بیک گراؤنڈ میں دھکیل کر خود سامنے آ جاتی ہے اور لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتی ہے۔ لہٰذا اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فورگراؤنڈنگ زبان کے مخصوص و منفرد اور انوکھے استعمال اور اظہار کے نت نئے طریقوں اور پیرایوں، نیز زبان میں ندرت، جدت اور تازہ کاری کے عمل سے ہی معرضِ وجود میں آتی ہے، مثلاً کوئی عورت اگر یہ کہتی ہے کہ 'Ten years ago I was very beautiful' (=دس سال قبل میں بیحد خوب صورت تھی) تو یہ زبان کا عام اور خود کارانہ استعمال ہوگا، لیکن وہی عورت اگر یہ کہے کہ 'Two husbands ago I was very beautiful' (=دو شوہروں [سے شادی] سے قبل میں بیحد حسین تھی) یا وہ یہ کہتی ہے کہ 'Three children ago I was very young' (= تین بچوں [کی پیدائش] سے قبل میں نہایت جوان تھی) تو یہ زبان کا شعوری اور غیر خود کارانہ استعمال ہوگا۔ زبان کے اسی نوع کے استعمال کے لیے مکارووسکی نے 'فورگراؤنڈنگ' کی اصطلاح وضع کی ہے، کیوں کہ زبان کا یہی مخصوص استعمال لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتا ہے۔ مذکورہ جملوں میں 'Two husbands ago' اور 'Three children ago' انوکھے اظہاری پیرایے (Uncommon expressions) ہیں۔ ممتاز انگریزی شاعر ٹی. ایس. ایلیٹ (T.S.Eliot) اپنی شعری تخلیق ''The Waste Land'' میں کہتا ہے:

"The nymphs are departed

Departed, have left no addresses".

یہاں بھی فورگراؤنڈنگ کا عنصر غالب ہے، کیوں کہ nymphs اور addresses غیر عقلی انسلاکات ہیں۔

جدید اردو شاعروں نے فورگراؤنڈنگ کو ایک موثر اظہاری پیرایے کے طور پر برتا ہے جس سے نہ صرف ان کی تخلیقی قوت اور جدت طبع کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اظہار کے نادر اور انوکھے طریقوں کی تلاش اور نت نئے لسانی سانچوں کی تشکیل، نیز زبان کی تازہ کاری کے عمل سے ان کی غیر معمولی دل چسپی کا بھی پتا چلتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

چلو آنکھوں میں پھر سے نیند بوئیں
کہ مدت سے اسے دیکھا نہیں ہے
(شہریار)

نہ جانے کیوں در و دیوار ہنس پڑے اے شاذ
خیال آیا تھا اک روز گھر سجانے کا
(شاذ تمکنت)

آنکھ بھی برسی بہت بادل کے ساتھ
اب کے ساون کی جھڑی اچھی لگی
(احمد فراز)

ان اشعار میں علی الترتیب 'آنکھوں میں نیند بونا'، 'در و دیوار کا ہنس پڑنا'، اور 'آنکھ کا برسنا' فورگراؤنڈنگ کی عمدہ مثالیں ہیں۔

(6)

روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرین لسانیات نے ادب کے معروضی مطالعے کی بنیاد ڈالی تھی جس کے تحت ادبی متن کو خودمکتفی مان کر اس کا تجزیہ معروضی انداز سے کیا جاتا تھا۔ اس تجزیے کے دوران مصنف اور اس کے عہد، نیز دیگر خارجی عوامل سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف متن پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔ اس ضمن میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی اور مکاروسکی کی خدمات لائق ستائش ہیں۔ مطالعۂ ادب کے معروضی نظریے ہی سے تحریک پاکر عملی تنقید (Practical Criticism)، نئی تنقید (New Criticism) اور براہ راست لسانیات سے تعلق رکھنے والی شاخ اسلوبیات (Stylistics) کا ارتقا عمل میں آیا۔ ادب کی تنقید کے یہ تینوں نئے نظریات لسانی مضمرات سے مبرا نہیں۔ (7)

نئی تنقید روسی ہیئت پسندی ہی کی طرح معروضی تھی اور ادبی متن کو خودمختار و خودکفیل اکائی تسلیم کرتی تھی، اور مصنف کے سوانحی کوائف اور تاریخی حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے اپنی ساری توجہ صرف اس کی قرأت اور تجزیے پر صرف کرتی تھی۔ نئی تنقید کی تحریک انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے روایتی رویوں کے رد عمل کے نتیجے میں پہلی جنگِ عظیم (1914-18) کے خاتمے کے بعد ابھری تھی۔ اُس عہد کے اینگلو امریکی شاعروں اور ناقدوں نے اس تحریک کو جلا بخشی جن میں ٹی.ایس.ایلیٹ (T.S.Eliot)، آئی.اے.رچرڈز (I.A.Richards)، ایف.آر.لیوس (F.R. Leavis)، ولیم امپسن (William Empson)، اور جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ (8)

ٹی.ایس.ایلیٹ کے نزدیک کسی نظم یا ادبی متن کی حیثیت ایک لسانی/لفظی فن پارے (Verbal artifact) کی تھی جسے وہ خودکفیل مانتا تھا، اور اس کے مصنف کی شخصیت اور تاریخی تناظر سے اسے الگ کر کے معروضی انداز سے جانچنے کے حق میں تھا، تبھی نظم کے معنی کا ادراک ممکن ہے۔ آئی.اے.رچرڈز نئی تنقیدی تحریک کا ایک دوسرا اہم نقاد گزرا ہے جس نے نئی تنقید کو ایک نئی جہت دی اور نظم کے معروضی تجزیاتی مطالعے سے اپنے شاگردوں کو عملی تنقید کی راہ دکھائی۔ (9)

رچرڈز نے عملی تنقیدی عمل کے دوران نظم کو خودکفیل و با اختیار اکائی مان کر اس کے مصنف کے سوانحی و تاریخی حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے اس کی (ادبی متن کی) زبان پر خصوصی توجہ مرکوز کی۔ اس نے شعری ترسیل کے لیے زبان کے محسوساتی (Emotive) پہلو پر زور دیا جس کا سائنسی زبان میں فقدان پایا جاتا ہے۔ رچرڈز نے اپنی عملی تنقید کی تکنیک میں معنی کی ترسیل کے سلسلے میں

چار چیزوں کی اہمیت پر زور دیا ہے: 1-مفہوم(Sense)، 2-احساس(Feeling)، 3-لہجہ (Tone)، اور 4- مقصد(Intent)۔

نئی تنقید کے بنیاد گزاروں میں ایک اور اہم نام ایف. آر. لیوس کا ہے جس نے اپنے سہ ماہی رسالے Scrutiny کی وجہ سے ادبی دنیا میں غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ یہ رسالہ نہ صرف انگلستان، بلکہ امریکہ میں بھی بےحد مقبول ہوا۔ لیوس نے ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے لیے ایک انوکھا طریقہ ایجاد کیا جو 'کلوز ریڈنگ' (close reading) کہلایا۔ اس کی تحریک اسے رچرڈز کی عملی تنقید کی تکنیک سے ملی۔ اس طریقِ کار میں نظم کے صرف عمیق مطالعے سے سروکار رکھا گیا اور ماورائے نظم کسی بھی نکتے، پہلو یا امر کو خارج از مطالعہ قرار دیا گیا۔ لفظی تجزیاتی مطالعے کا ایک اور انداز ایک دوسرے نقاد ولیم امپسن کے یہاں پایا جاتا ہے جو رچرڈز کا شاگرد تھا اور شاعر بھی تھا۔ اس نے رچرڈز کے شعری ترسیل سے متعلق محسوساتی زبان کے نظریے سے تحریک پا کر اپنا ایک منفرد نظریۂ ابہام (Theory of Ambiguity) تشکیل دیا۔ اس کا موقف تھا کہ شاعری کی زبان (جو عام بول چال یا سائنس کی زبان سے مختلف ہوتی ہے) محسوساتی ہونے کے ساتھ ساتھ مبہم (Ambiguous) بھی ہوتی ہے۔ امپسن نے اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے ابہام کی سات قسمیں بیان کیں اور اس کی پیچیدہ مثالیں پیش کیں جن کی وجہ سے شاعری مبہم اور کثیر المعنی (Polysemous) بن جاتی ہے۔ (10)

اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے۔ ادبی اسکالرز اسے 'اسلوبیاتی تنقید' کے نام سے یاد کرتے ہیں، لیکن ماہرینِ لسانیات اسے 'اسلوبیات' یا 'لسانیاتی اسلوبیات' ہی کہنا پسند کرتے ہیں۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا ارتقا اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ کے طور 1960 کے آس پاس عمل میں آیا۔ اس میں لسانیات کی نظری بنیادوں (Theoretical Foundations) اور اصطلاحوں سے کام لیا جاتا ہے، نیز لسانیاتی طریقِ کار (Methodology) کو بروئے عمل لاتے ہوئے لسانیات کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی، نحوی، معنیاتی، قواعدی) پر متن کے اسلوبیاتی تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔ (11)

اسلوبیاتی تنقید میں ادبی متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کی شناخت

و دریافت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ متن کے لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبیاتی نقاد اس کے اسلوبی خصائص کا پتا لگاتا ہے۔ مختلف فن پاروں میں مختلف نوع کے اسلوبی خصائص پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی خصائص، صرفی خصائص، نحوی خصائص، وغیرہ۔ اقبال کی نظم "ایک شام" اسلوبیاتی سطح پر صوتی خصائص کی بہترین مثال پیش کرتی ہے جس میں صفیری آوازوں (Fricative sounds)، مثلاً س، ش، خ، ف، غ کی تکرار و تکرر (Frequency) اور ان کی بُنت (Texture) نظم کے مجموعی تاثر کو بہ خوبی اجاگر کرتی ہے۔ ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت ہی اسلوبیاتی تنقید کا ماحصل ہے جس کی بنیاد پر ہم ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے یا ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے ممیّز کر سکتے ہیں۔ (12)

اسلوبیاتی تنقید نظری و عملی اعتبار سے ادبی تنقید سے بےحد مختلف ہے۔ ادبی تنقید داخلی اور تاثراتی ہوتی ہے۔ اس میں وجدان سے کام لیا جاتا ہے اور اقداری فیصلے کیے جاتے ہیں۔ یہ تنقید مصنف اور اس کے عہد کے ارد گرد گھومتی ہے اور خارجی عوامل کا سہارا لیتی ہے۔ علاوہ ازیں اس کا انداز تشریحی ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس میں مشاہدے (Observation) سے کام لیا جاتا ہے، نہ کہ وجدان سے۔ اس میں فن پارے کے تجزیے کی بنیاد پر نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کسی فن پارے کو اچھا یا برا نہیں کہتی، بلکہ اس کے خصائص بیان کر دیتی ہے جنھیں ہم اسلوبی خصائص (Style-features) کہتے ہیں۔ اس نظریۂ تنقید میں نہ تو مصنف کی ذات اہم ہوتی ہے اور نہ اس کا عہد یا دیگر خارجی عوامل۔ ان تمام باتوں سے اسلوبیاتی تنقید کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس کے نزدیک صرف ادبی فن پارے یا متن کی اہمیت ہوتی جسے خود مکتفی مان کر اسلوبیاتی نقاد اس کا مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا طریقِ کار توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے، نہ کہ تشریحی جس میں تشریحی عمل کے دوران اکثر متن سے باہر کی چیزوں سے سروکار رکھا جاتا ہے۔

حواشی

1- 'سوزِ وطن' منشی پریم چند کا پہلا افسانوی مجموعہ تھا جو نواب رائے کے نام سے 1908 میں زمانہ پریس، کانپور سے شائع ہوا تھا، لیکن دو سال بعد ہی اسے سرکاری طور پر ممنوع قرار دے دیا گیا تھا اور اس کے تمام دستیاب شدہ نسخے "بحق سرکار" ضبط کر لیے گئے تھے۔

2- 'انگارے' سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی لکھی ہوئی دس کہانیوں کا مجموعہ تھا جو 1932 میں شائع ہوا تھا، لیکن شدید ردِ عمل کی وجہ سے اسے ضبط کرا لیا گیا تھا۔ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی ان مصنفین کے یہاں "قدیم معاشرے اور اخلاق و قوانین کے خلاف ایک وحشیانہ بغاوت ہے۔" دیکھیے خلیل الرحمٰن اعظمی، 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو [ہند]، 1972)، ص 208۔

3- ملاحظہ ہو رولاں بارت (Roland Barthes) کا مقالہ "The Death of the Author" مشمولہ Image, Music, Text (از رولاں بارت)، ترجمہ: اسٹیفن ہیتھ (لندن: فونٹانا پیپر بیکس، 1977)۔

4- فرڈی ننڈ ڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کے فلسفۂ لسان سے متعلق مباحث کے لیے ملاحظہ ہو اس کی کتاب Course in General Linguistics (لندن: فونٹانا، 1974)۔

5- روسی ہیئت پسندی اور نئی تنقید سے متعلق مباحث کے لیے دیکھیے ای. ایم. ٹامسن (E.M. Thompson) کی کتاب Russian Formalism and Anglo-American New Criticism (1971).

6- فورگراؤنڈنگ کی تھیوری کے لیے دیکھیے ژاں مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) کا مقالہ "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ Linguistics and Literary Style، مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیویارک: ہالٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، 1970)۔

7- ان تنقیدی مباحث کے لیے دیکھیے ڈبلیو. کے. ومسیٹ (جونیر)، اور کلینتھ بروکس (W.K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks) کی تصنیف Literary Criticism: A Short History (نیویارک، 1957)۔

8- مزید بحث کے لیے دیکھیے جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کی تصنیف The New Criticism (1941).

9- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے آئی. اے. رچرڈز کی تصنیف Practical Criticism (لندن، 1929)۔

10- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے ولیم ایمپسن (William Empson) کی تصنیف Seven Types of Ambiguity (لندن، 1930)۔

11- اُردو میں اسلوبیات/ اسلوبیاتی تنقید کے موضوع پر سب سے پہلے مسعود حسین خاں نے خامہ فرسائی کی۔ اسی لیے انھیں اسلوبیاتی تنقید کا بنیاد گزار کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو راقم السطور کا مضمون "مسعود حسین خاں اور اسلوبیات"، مشمولہ 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' از مرزا خلیل احمد بیگ (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2005)۔

12- اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں اور اسلوبیاتی تجزیوں کے لیے دیکھیے راقم السطور کی کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات'، دوسرا ایڈیشن (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2011)۔

(2012)

اسلوبیات

ادبی مطالعہ وتنقید کی ایک نئی جہت

لسانیات نسبتہً ایک جدید علم ہے۔ اس کی نظری بنیادیں (Theoretical foundations) امریکی ماہر لسانیات لیونارڈ بلوم فیلڈ کی شہرۂ آفاق تصنیف Language (نیویارک، 1933) میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ 'اسلوبیات' (Stylistics) یا 'لسانیاتی اسلوبیات' کا ارتقا لسانیات جدیدہ کے آغاز کے تقریباً ربع صدی بعد عمل میں آیا۔ جس طرح لسانیات زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے، اسی طرح اسلوبیات سے سائنسی مطالعۂ اسلوب مراد ہے۔ یہ مطالعہ سائنسی اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس میں معروضیت اور قطعیت پائی جاتی ہے، نیز اس کا طریق کار تجزیاتی اور توضیحی ہوتا ہے۔ جب ہم اسلوبیات کی تعریف مطالعۂ اسلوب کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر 'اسلوب' کیا ہے؟ اسلوب کی تعریف بیان کرنا اتنا آسان نہیں جتنا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ ادبی تنقید اور لسانیاتی ادب میں اسلوب کی بے شمار تعریفیں ملتی ہیں۔ جان اسپنسر کا خیال ہے کہ "اسلوب ایک انتہائی پیچیدہ مظہر ہے جسے مختلف زاویوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔"[1] اسلوب کی تعریف ہم کہیں اور کریں گے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ جس طرح لسانیات مطالعۂ زبان ہے، اسی طرح اسلوبیات مطالعۂ اسلوب ہے، لیکن اسلوبیات سے محض مطالعۂ اسلوب مراد لینا کافی نہ ہوگا۔

زبان کے ادبی استعمال کے مطالعے کو بھی اسلوبیات کہتے ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، زبان ہمارا اعلیٰ ذریعۂ اظہار اور ترسیل وابلاغ کا ایک بہترین وسیلہ ہے۔ زبان ہی کی مدد سے ہم اپنے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتے ہیں اور اپنے خیالات وافکار دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ زبان کے مختلف Functions ہیں، مثلاً عام بول چال کی زبان، کھیل کود یا جلسے جلوس پر کمنٹری کی زبان، سائنس کی زبان، مذہب کی زبان، اشتہارات کی زبان، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور فلم، نیز اخبارات ورسائل، اور دفتروں اور عدالتوں کی زبان۔ ان کے علاوہ زبان کا استعمال ادبی اظہار کے لیے بھی ہوتا ہے۔ زبان کے استعمال کی نوعیت مواد وموضوع کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ عام گفتگو کی زبان، کھیل کود پر کمنٹری کی زبان سے مختلف ہوگی۔ مذہبی معاملات کی زبان، عدالتی زبان سے مختلف ہوگی۔ قانونی دستاویزات کی زبان، خبروں کی رپورٹنگ کی زبان سے مختلف ہوگی۔ قانونی دستاویزات کی زبان، دفتری اور سرکاری امور کی زبان سے مختلف ہوگی۔ اسی طرح ادب وشاعری کی زبان، سائنس یا عام بول چال کی زبان سے واضح طور پر مختلف ہوگی۔ یہ بات بالکل بدیہی ہے کہ ادب میں زبان کا مخصوص استعمال ہوتا ہے، اور اسی کا مطالعہ وتجزیہ 'اسلوبیات' کا موضوع ہے۔

اسلوبیات محض ادب کے مطالعے کا نام نہیں، اور نہ یہ خالص زبان کے مطالعے کا نام ہے؛ بلکہ جیسا کہ جارج ٹرنر نے کہا ہے کہ "اسلوبیات ادب میں زبان کے استعمال کے مطالعے کا نام ہے۔"[2] دوسرے لفظوں میں ادبی زبان کے مطالعے کو اسلوبیات کہیں گے۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ اسلوبیات، اسلوب کے سائنسی مطالعے کا نام ہے، لہٰذا جو شخص اسلوب کا سائنسی نقطۂ نظر سے مطالعہ وتجزیہ کرتا ہے اسے ماہر اسلوبیات (Stylistician) کہتے ہیں، لیکن ماہر اسلوب یا صاحبِ اسلوب (Stylist) اس شخص کو کہیں گے جو کسی خاص اسلوب کا ماہر یا موجد ہو اور اپنے کسی انفرادی اسلوب نگارش کی وجہ سے دوسرے مصنفوں سے ممتاز درجہ رکھتا ہو۔ ایسے شخص کے لیے اسلوبیات کا ماہر ہونا چنداں ضروری نہیں۔

عام طور پر اسلوبیات کو لسانیات کی ایک شاخ سمجھا جاتا ہے،[3] لیکن صحیح معنی میں اسلوبیات، اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی شاخ ہے۔ لسانیات میں زبان کا

مطالعہ دو مخصوص زاویوں سے کیا جاتا ہے، جنھیں تاریخی لسانیات (Historical Linguistics) اور توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کہتے ہیں۔ تاریخی لسانیات میں کسی زبان کے آغاز، اس کی تشکیل اور عہد بہ عہد ارتقا سے بحث کی جاتی ہے۔ اس میں متعلقہ زبان کی ان تمام تبدیلیوں پر غور کیا جاتا ہے جو مرورِ ایام میں بتدریج ظہور پذیر ہوتی رہی ہیں، نیز زبان کا مطالعہ اس کی سابقہ حالت اور تحریری حوالوں سے کیا جاتا ہے۔ تاریخی لسانیات میں زبانوں کے تقابلی مطالعے کی بھی اہمیت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس توضیحی لسانیات میں، زبانوں میں رونما ہونے والی تاریخی تبدیلیوں پر غور کرنے کی بجائے زبان کی توضیح و تجزیے پر توجہ دی جاتی ہے، اور کسی ایک دور یا کسی مخصوص عہد کی زبان کی اصل اور مقررہ حالت کا مطالعہ اس کی سابقہ حالت یا اس کی تاریخ کے حوالے کے بغیر کیا جاتا ہے جس میں لسانی تبدیلیوں کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اسے زبان کا یک زمانی (Synchronic) مطالعہ بھی کہتے ہیں اور تاریخی لسانیات کو زبان کا دو زمانی (Diachronic) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔

توضیحی لسانیات کے تحت زبان کے مطالعے کی پانچ سطحیں ہیں: صوتیات، علم الاصوات، صرفیات، نحو اور معنیات۔ صوتیات (Phonetics) تکلمی آوازوں کی ادائگی، ترسیل و استماع اور ان کی درجہ بندی کا علم ہے۔ علم الاصوات (Phonology) کسی مخصوص زبان کی بامعنی آوازوں کے مطالعے کا نام ہے۔ صرفیات (Morphology) میں الفاظ کی تشکیل و تعمیر سے بحث کی جاتی ہے، اور نحو (Syntax) میں الفاظ کے باہمی رشتوں اور جملوں کی ترتیب و تنظیم پر غور کیا جاتا ہے۔ معنیات (Semantics) معنی کے مطالعے کو کہتے ہیں۔ جہاں تک کہ اسلوبیات کا تعلق ہے، اس کا مطالعہ نہ تو تاریخی و تقابلی لسانیات کے ضمن میں آتا ہے اور نہ ہی یہ توضیحی لسانیات کا جزو ہے۔

تاریخی اور توضیحی لسانیات کے علاوہ لسانیات کی ایک اور شاخ بھی ہے جسے 'اطلاقی لسانیات' کہتے ہیں۔ اطلاقی لسانیات میں لسانیات کا اطلاق دوسرے علوم و فنون کے مطالعے پر کیا جاتا ہے۔ پچھلے چند دہوں کے دوران لسانیات کا اطلاق زبان کی تدریس پر بہت موثر انداز سے کیا گیا ہے۔ لغت سازی (Lexicography) ایک دوسرا میدان ہے جہاں لسانیات کے اطلاق کی بڑی اہمیت اور گنجائش ہے۔ جدید دور میں مشینی ترجموں اور کمپیوٹر کے ذریعے زبان کے

استعمال میں لسانیات کا اطلاق تقریباً ناگزیر ہو گیا ہے۔ ادب کے مطالعے اور تجزیے میں لسانیات کے اطلاق کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے اور ادب کی تخلیق زبان کے مواد کے سہارے ہی عمل میں آتی ہے، اس لیے ماہرینِ لسانیات کا ادب کی جانب متوجہ ہونا امر لازمی ہے۔ بلکہ جہاں کہیں بھی زبان کا عمل دخل ہوگا، وہاں ماہرینِ لسانیات اپنی توجہ مرکوز کرنا لازمی تصور کریں گے، کیوں کہ زبان کا مطالعہ ہی لسانیات کی اصل غرض و غایت ہے۔ ادب کے مطالعے اور تجزیے میں لسانیات کے اطلاق یا ادب کی لسانیاتی نقطۂ نظر سے توضیح کو ہی اسلوبیات کا نام دیا گیا ہے۔ اس طرح مغرب میں گذشتہ نصف صدی سے اسلوبیات، اطلاقی لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور پر ابھر کر سامنے آ گئی ہے، جس نے نقدِ ادب کو ایک 'نیا رُخ' دیا ہے اور ادبی تنقید کو ایک 'نئی جہت' سے روشناس کرایا ہے۔

اسلوب اور اسلوبیات ادبی تنقید کی بھی اہم اصطلاحیں رہی ہیں، لہٰذا اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' سے ممیز کرنے کے لیے، اور کچھ اس خیال سے بھی کہ یہ ادب پر لسانیات کے اطلاق کا نام ہے، بعض ماہرینِ لسانیات نے اسے 'لسانیاتی اسلوبیات' کا نام دیا ہے۔ نلز ایرک انکوسٹ نے تو اسلوبیات سے متعلق اپنی ایک کتاب کا نام ہی 'لسانیاتی اسلوبیات' رکھا ہے۔[4] لسانیاتی اسلوبیات کی اصطلاحی ترکیب غالباً سب سے پہلے ہیلیڈے نے اپنے ایک مضمون میں، جو انھوں نے لسانیات کی نویں بین الاقوامی کانگریس (منعقدہ کیمبرج، میساچوسٹس، 1962) میں پیش کیا تھا، استعمال کی ہے۔[5] لیکن عام طور پر ماہرینِ لسانیات لسانیاتی اسلوبیات کے لیے 'اسلوبیات' کی ہی اصطلاح استعمال کرتے رہے ہیں۔[6] اور اب جب کہ ادب پر لسانیات کا اطلاق کافی عام ہو چکا ہے، اور اس کے اطلاق کا دائرہ کافی وسیع ہو چکا ہے، نیز اطلاقی نمونے بھی وافر تعداد میں سامنے آ چکے ہیں، اسلوبیات سے لسانیاتی اسلوبیات ہی مراد لیا جانے لگا ہے۔ لسانیاتی اسلوبیات، ادبی اسلوبیات سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ یہ اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے اور اس کا انداز تجزیاتی اور توضیحی ہے، جب کہ ادبی اسلوبیات کا تعلق ادبی تنقید سے ہے اور مزاج کے اعتبار سے یہ تاثراتی اور تشریحی (Interpretive) ہے۔

اسلوبیات کا توضیحی لسانیات سے اتنا گہرا تعلق ہے کہ اس کے بیشتر اصول و نظریات

توضیحی لسانیات سے مستعار ہیں، کیوں کہ یہ ادب کے مطالعے اور تجزیے میں لسانیاتی طریق کار کا استعمال ہے، لہٰذا جتنی سطحیں توضیحی لسانیات کی ہو سکتی ہیں، اتنی ہی سطحیں اسلوبیات کی بھی ممکن ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کے تحت ادب کا مطالعہ و تجزیہ اور اس کی توضیح صوتیات کی سطح سے لے کر صرفی، لفظی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحوں تک بخوبی کی جا سکتی ہے۔ تاہم جیسا کہ ہیلیڈے نے بھی کہا ہے کہ لسانیاتی اسلوبیات، لسانیات کا اطلاق ہے، اس کی توسیع نہیں، (7) اور بہ قول فریمن (8) اس کی حیثیت محض ایک امدادی علم (Contributory discipline) کی ہے کہ اس سے ادبی تنقید کو مدد ملتی ہے، نہ کہ اختیاراتی علم (Controlling discipline) کی۔ چوں کہ اسلوبیات ادب پر لسانیات کا اطلاق ہے اس لیے ادب پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ کرنے سے پہلے علمِ لسانیات سے کما حقہ، واقفیت ضروری ہے، ورنہ یہ مطالعہ و تجزیہ ناقص و نامکمل رہے گا اور ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کا مقصد فوت ہو کر رہ جائے گا۔

اسلوبیات سے متعلق اب تک جو کچھ کہا گیا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے:

1- اسلوبیات مطالعۂ اسلوب ہے۔

2- اسلوبیات سے ادبی زبان کا سائنسی، معروضی اور منظم مطالعہ و تجزیہ مراد ہے۔

3- اسلوبیات ادب میں زبان کے استعمال کے مطالعے یا زبان کی ادبی کار پردازیوں (Literary functions) کے مطالعے کا نام ہے۔

4- اسلوبیات ادب پر لسانیات کے اطلاق کا نام ہے۔

5- اسلوبیات میں ادب کا مطالعہ لسانیاتی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے۔

6- اسلوبیات زبان کے ادبی استعمال میں تباین (Variations) کے مطالعے کو بھی کہتے ہیں۔

(2)

بعض ادبی نقاد ادب پر لسانیات کے اطلاق یا ادب کے لسانیاتی مطالعے سے خوش نظر نہیں آتے۔ یہ ایک قسم کی غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ ایسے ادبی نقادوں کا خیال ہے کہ ادبی فن پارے کا خالص لسانیاتی تجزیہ اس کے جمالیاتی تاثر کو مجروح کر دیتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادب پارے کا لسانیاتی و اسلوبیاتی تجزیہ اس کے حسن کو پامال، اس کی لطافت کو زائل یا اس کے استعجاب کو کم نہیں کرتا، بلکہ دو بالا کر دیتا ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے ادب پارے کو لسانیاتی تجزیے کے عمل سے گذارا جا سکتا ہے، اور ایسا کرنا ایک ماہرِ لسانیات اپنا حق سمجھتا ہے۔ چوں کہ ادبی مواد زبان کے سانچے میں ڈھل کر برآمد ہوتا ہے، اس لیے زبان کا اس پر تصرف قائم ہونا لازمی ہے، لیکن بعض اوقات زبان اپنے اوپر بھی تصرف کی اجازت دے دیتی ہے۔ یہی وہ میدان ہے جہاں لسانیات ادبی تنقید کی نمایاں خدمات انجام دے سکتی ہے۔ تاہم بحور و ارکان، وزن و آہنگ، صوتی تار و پود، صوتی، صرفی و نحوی ساختیں، لفظیات، استعاراتی نمونے اور قواعد وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جو کسی مصنف کے اسلوب کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتی ہیں اور لسانیات کی روشنی میں انھی چیزوں کا معروضی مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کا اہم مقصد قرار پاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لسانیات نے ادبی تنقید کو نئے حقائق سے روشناس کرایا ہے، نئے اصول و نظریات دیے ہیں، نئی بصیرت و آگہی بخشی ہے، اور ادب کے مطالعہ و تجزیہ، تشریح و توضیح اور محاسبے کی نئی راہیں استوار کی ہیں۔ یہ بات بھی نہایت وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اگر ادبی تنقید کو سائنٹفک اور معروضی ہونا ہے تو وہ لسانیات اور اسلوبیات کا سہارا لیے بغیر سائنٹفک اور معروضی نہیں ہو سکتی۔

چوں کہ اسلوبیاتی مطالعے کا مقصد ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style-features) کی شناخت و دریافت ہے، اس لیے کسی فن پارے کے اسلوبیاتی تجزیے کے دوران ماہرِ اسلوبیات کی تمام تر توجہ اس فن پارے کی زبان پر مرکوز ہوتی ہے۔ زبان کے مطالعے اور تجزیے سے وہ ان اسلوبیاتی خصوصیات کا پتا لگا لیتا ہے جو کسی مصنف یا کسی فن پارے کی انفرادیت کی دلیل ہوتی ہیں، یا جن سے ایک مصنف کے اسلوب کو دوسرے مصنف کے اسلوب سے، یا ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے ممیز کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کے دوران ماہرِ اسلوبیات اپنی اصطلاحیں (جن میں بیشتر لسانیاتی اصطلاحیں ہیں) بروئے کار لاتا ہے جب کہ قدما کی وضع کردہ ادبی تنقید کی اپنی اصطلاحیں ہیں۔ ادبی تنقید میں سماجی و معاشرتی حالات و واقعات اور مصنف کے احوال و کوائف کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں ان سب باتوں کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس میں اہمیت ہوتی ہے صرف اس فن

پارے کی جولسانی مواد کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی کی توضیح اور اس کے اسلوبی خصائص کی دریافت اسلوبیاتی تجزیے کی اصل غرض وغایت ہوتی ہے۔

کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی تجزیے کے تین مراحل قرار دیے جاسکتے ہیں:

1- فن پارے کی لسانیاتی توضیح۔

2- فن پارے کے اسلوبی خصائص کی شناخت ودریافت۔

3- ان خصائص کی توجیہہ اور نتائج کا استنباط۔

اسلوبیاتی تجزیے کے ان تینوں مراحل کا ذکر یہاں تفصیل سے کیا جاتا ہے:

1- لسانیاتی مواد کی توضیح اور تجزیہ: ادبی فن پارہ اسلوبیاتی تجزیہ نگار کے لیے لسانی مواد فراہم کرتا ہے۔ اس کی توضیح (Description) لسانیات کی مختلف سطحوں مثلاً صوتیاتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحوں پر کی جاسکتی ہے۔ توضیح سے یہاں فن پارے کی زبان کی اصل اور مقررہ حالت کا بیان اور تجزیہ مقصود ہوتا ہے جو اس زبان کے عام لسانیاتی تجزیے پر مبنی ہوتا ہے جس میں یہ فن پارہ تخلیق کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے کے پہلے مرحلے میں معاملہ ادبی زبان کی صرف لسانیاتی توضیح تک ہی محدود رہتا ہے۔ اس توضیح سے فن پارے کی زبان کی ساخت، مزاج اور لسانیاتی رجحانات کا پتا چل جاتا ہے۔ مثلاً اگر فن پارے کی صوتیاتی توضیح ہے تو یہ معلوم ہوجائے گا کہ اس میں کون کون سے مصمتے (Consonants) اور مصوتے (Vowels) استعمال ہوئے ہیں۔ مخرج اور طرزِ ادائیگی کے لحاظ سے مصمتوں کی کتنی قسمیں ہوسکتی ہیں۔ معکوسی اور ہکار آوازوں کا استعمال ہوا ہے یا نہیں۔ مصمتی خوشوں کے وقوع کی نوعیت کیا ہے۔ مصوتے طویل ہیں یا مختصر۔ مصوتوں میں انفیت پائی جاتی ہے یا نہیں، اور اگر نظم ہے تو قوافی وردیف میں مصمتوں اور مصوتوں کی ترتیب وتنظیم کا بھی پتا چل جائے گا۔ یہ اور اس قسم کی اور بہت سی باتوں کا علم، اس فن پارے کی زبان کی لسانیات کی مختلف سطحوں پر توضیح سے حاصل ہوجائے گا۔ یہ سب باتیں اس زبان کی مجموعی توضیح کا بھی جزو ہوں گی، جس زبان میں یہ فن پارہ تخلیق کیا گیا ہے۔ اس مرحلے میں نہ تو فن پارے کے اسلوبی خصائص کا ذکر آئے گا اور نہ ہی اس کی توجیہہ بیان کی جائے گی کہ یہ باتیں علی الترتیب دوسرے اور تیسرے مرحلے کی ہیں۔

2- اسلوبی خصائص کی شناخت ودریافت: اسلوبیاتی تجزیے کے دوسرے مرحلے میں اسلوبی خصائص کی شناخت ودریافت کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔ ان خصائص کی دریافت سے کسی مصنف یا فن کار کی انفرادیت کا پتا لگایا جاسکتا ہے اور یہ بات نہایت مدلل انداز میں کہی جاسکتی ہے کہ فلاں مصنف فلاں مصنف سے کن باتوں میں منفرد ہے یا فلاں فن پارہ کن معنوں میں انفرادی خصوصیت کا حامل ہے۔ اسلوبی خصائص کی شناخت ودریافت کے ذریعے ہی ہم ایک مصنف کے اسلوب کو دوسرے مصنف کے اسلوب سے ممیّز کرسکتے ہیں۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ قول نقل کرنا بے جا نہ ہوگا کہ ''کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں انفرادیت ہے بھی کہ نہیں، ہمیں بالآخر اس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے''۔(9) اسلوب سے مراد یہاں انھی اسلوبیاتی (=اسلوبی) خصوصیات سے ہے جن کی شناخت اور دریافت اسلوبیاتی تجزیے کے دوسرے مرحلے کا بنیادی مقصد ہے۔ اسلوبی خصائص کی شناخت ودریافت سے متعلق تین باتیں نہایت اہم ہیں:

(الف) اسلوبی خصائص زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں، یہ خصائص زبان کی عام خصوصیات سے مختلف اور منفرد وممتاز ہوتے ہیں۔ زبان سے متعلق ہر وہ خصوصیت اسلوبیاتی خصوصیت کہی جاسکتی ہے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جاسکے، جو زبان کی اپنی بے شمار خصوصیات کے درمیان فوراً پہچان لی جائے اور جس کا استعمال ادبی فن پارے کو منفرد اور اس کے خالق کو ممتاز بنادے۔ یہ اسلوبیاتی خصوصیت کوئی مخصوص لفظ بھی ہوسکتی ہے، کسی مخصوص لفظ کا جزو بھی ہوسکتی ہے اور مختلف الفاظ کا مجموعہ یا ان کا تسلسل بھی ہوسکتی ہے، یا کوئی آواز یا آوازوں کا مجموعہ یا ان کی مخصوص ترتیب وتنظیم بھی ہوسکتی ہے یا محض ان الفاظ واصوات کے ادا کرنے کا مخصوص انداز اور لہجہ بھی اسلوبیاتی خصوصیت قرار پاسکتا ہے۔ لہٰذا زبان کی ہر وہ خصوصیت جس کا استعمال زبان کے عام استعمال سے ہٹ کر کیا گیا ہو اسلوبیاتی خصوصیت کہی جاسکتی ہے۔

(ب) ادبی فن پارے میں کسی مخصوص آواز، لفظ یا کسی لسانی پیٹرن (Pattern) کی تکرار ایک معنی رکھتی ہے۔ لہٰذا جن آوازوں، الفاظ یا الفاظ کے مجموعوں کی تکرار پائی جائے گی یا جن کی Frequency زیادہ ہوگی وہ اسلوبی خصائص کے حامل ہوں گے۔

- لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
- کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
- ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
- دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

صوتی گرہ لگانے کے سلسلے میں یا قافیے اور ردیف کی "چولیں بٹھانے" میں یہ غالب کی کامیابی کی دلیل ہے۔ اس کے برعکس ایک مصوتے کی دوسرے مصوتے کے ساتھ گرہ اچھی طرح نہیں لگتی۔ یہی وجہ ہے کہ جب قافیے کے اختتام پر مصوتہ آ چکا ہو تو ردیف کے شروع میں مصوتے کا وقوع غالب کے یہاں بہت کم ملتا ہے اور جہاں غالب سے یہ چوک ہوئی ہے کہ ردیف کے شروع میں بھی مصوتہ آ گیا ہے، وہاں ان کے کلام میں "ثقالتِ صوتی" پیدا ہو گئی ہے، مثلاً:

- عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا (ا/آ)
- ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن (ی/اے)
- حضورِ شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے (ی/آ)

مسعود صاحب کے نزدیک غالب کے کلام کی ایک اور اسلوبیاتی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے "قوافی و ردیف کے صوتی اتصال میں غنّے کا کامیابی سے تجربہ کیا ہے"۔ اس کی سب سے عمدہ مثال وہاں پائی جاتی ہے جہاں غنہ (Nasalization) جو مصوتوں کی انفی شکل ہے قافیے کے آخر میں آتا ہے اور ردیف /ن/ یا /م/ جیسی آوازوں سے شروع ہوتی ہے۔ اس طرح کے صوتی اتصال سے غزل میں جھنکار اور ترنمی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور پوری غزل "گنگنا" اٹھتی ہے، مثلاً:

- شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
  قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (اں/ن)
- ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
  میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (اں/م)

2- گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون "اسلوبیاتِ انیس"(11) میں میر انیس کے مرثیوں کے بندوں اور بیتوں کے قوافی و ردیف کا ایک نہایت جامع صوتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس تجزیے سے

(ج) کسی فن پارے میں زبان اپنے استعمال کا ایک مخصوص نمونہ یا Pattern تیار کر لیتی ہے جو زبان کے عام استعمال میں نہیں پایا جاتا۔ یہ پیٹرن کافی حد تک منظم ہوتا ہے جس کی توجیہہ بھی کی جا سکتی ہے۔ جب تک کہ فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ نہ کر لیا جائے اس طرح کے پیٹرن کا صحیح اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ فن پارے میں زبان کے اس قسم کے نمونوں کو ہم اسلوبی خصائص قرار دے سکتے ہیں۔

3- فن پارے کے اسلوبی خصائص کی توجیہہ: اسلوبیاتی تجزیے کا تیسرا اور آخری مرحلہ ادبی فن پارے کی اسلوبیاتی خصوصیات کی توجیہہ اور نتائج کا استنباط ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں یہ بات بے حد دل چسپ ہوتی ہے کہ اس بات کا بھی پتا لگایا جائے کہ مخصوص اسلوبی خصائص کا وقوع کسی ادیب یا شاعر کے ہاں یا کسی فن پارے میں کن اسباب کی بنا پر ہوا ہے اور ان سے کیا نتائج مرتب ہوتے ہیں۔

(3)

اب ذیل میں اردو کے چند اسلوبیاتی تجزیوں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں جنھیں ہم اسلوبیات کے اطلاقی نمونے بھی کہہ سکتے ہیں:

1- مسعود حسین خاں کے کلامِ غالب کے قوافی و ردیف کے صوتی آہنگ کے مطالعے اور تجزیے سے جس صوتی رجحان کا پتا چلتا ہے وہ یہ ہے کہ غالب کے یہاں مصوتوں (Vowels) پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد بہت زیادہ یعنی 48 ہے، اور مصوتوں سے شروع ہونے والی ردیفوں کی تعداد صرف 7 ہے، یعنی قافیوں کے مصوتوں پر ختم ہونے کے بعد ردیفیں عام طور پر مصموں (Consonants) سے شروع ہوتی ہیں۔ بہت کم ردیفیں ایسی ہیں جو مصوتوں سے شروع ہوتی ہیں۔ قافیوں اور ردیفوں کے اتصال کا یہ ایک مخصوص نمونہ (Pattern) ہے جو غالب کے یہاں پایا جاتا ہے۔ غالب کے کلام کی یہ ایک نمایاں اسلوبیاتی خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کی توجیہہ بقول مسعود حسین خاں یہی ہو سکتی ہے کہ "مصوتے قافیوں کے اختتام پر لائے جائیں تو صوتی گرہ زیادہ کامیابی سے لگائی جا سکتی ہے، بہ مقابلہ اس کے کہ یہ ردیف کا پہلا جزو ہوں۔"(10) غالب کی بعض مقبولِ عام غزلیں اسی صوتی ترکیب سے مزین ہیں، مثلاً:

- ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا

انیس کے مرثیوں کے ایک مخصوص صوتی پیٹرن کا پتا چلتا ہے، اور وہ یہ ہے کہ ان مرثیوں کے زیادہ تر بند پابند قوافی رکھتے ہیں، یعنی ان کے قافیے مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں، جب کہ ان کی بیتوں، یعنی مسدس کے آخر میں آنے والے دونوں مصرعوں کی ردیفیں بالعموم کھلی اور آزاد ردیفیں ہیں، یعنی یہ ردیفیں مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ میر انیس کے مرثیوں کا یہ ایک مخصوص صوتی پیٹرن اور ایک اہم صوتی رجحان ہے اور یہ رجحان بلاشبہ ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت کا حامل ہے۔ مثال کے طور پر میر انیس کے شاہکار مرثیے ''نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری'' کے اس بند کو دیکھیے جس کے شروع کے چاروں مصرعوں کے قافیے، مثلاً سحر، شجر، گہر اور نظر، /ر/ کی آواز پر ختم ہوتے ہیں جو ایک مصمتہ ہے۔ اس کے مقابلے میں بیت کی ردیف مصوتے پر ختم ہوتی ہے:

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں، وہ بیاباں، وہ سحر
دم بدم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر
اوس نے فرشِ زمرد پہ بچھائے تھے گہر
لوٹی جاتی تھی لچکتے ہوئے سبزے پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق ''نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری'' کے کل 102 بندوں میں سے 55 پابند قوافی والے بند ہیں اور 47 کھلے یا آزاد قوافی والے بند ہیں۔ اسی طرح میر انیس کے ایک دوسرے شاہکار مرثیے ''جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے'' میں کل بند 194 ہیں، جن میں سے 140 پابند قوافی اور 54 کھلے قوافی والے بند ہیں۔ ان دونوں مرثیوں میں کل بندوں کے 66 فی صد، یعنی دو تہائی بند پابند قوافی پر مشتمل ہیں۔ اس تجزیے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ ان دونوں مرثیوں میں جو بند آئے ہیں ان میں غالب صوتی رجحان پابند قوافی والے بندوں کا ہے۔ ان دونوں مرثیوں کے تفصیلی اور مکمل تجزیے کے بعد نارنگ صاحب نے جب مراثیِ انیس کی چاروں نول کشوری جلدوں کے مرثیوں کا اتفاقی (Random) تجزیہ کیا تو ان میں بھی پابند قوافی والے بندوں کا اوسط 60 فی صد نکلا۔ اس طرح نہ صرف ان دو شاہکار مرثیوں کے

مکمل تجزیے سے، بلکہ دیگر مرثیوں کے Random تجزیے سے بھی اس بات کی توثیق ہو جاتی ہے کہ ''مراثیِ انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند اصوات یعنی مصمتوں کی طرف ہے''۔ اور یہ میر انیس کے مرثیوں کی ایک نہایت اہم اسلوبیاتی خصوصیت ہے۔ جہاں تک کہ بند کے آخر میں آنے والی بیتوں کا تعلق ہے، نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق مذکورہ دونوں شاہکار مرثیوں کی 296 (194+102) بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو، دوسرے مرثیوں میں بھی صورتِ حال کم و بیش یہی ہے۔ اس طرح ان مرثیوں کی بیتوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی ''وہاں پابند قوافی اور مصمتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصوتوں کی کثرت ہے''۔ بیتوں کے تعلق سے یہ بھی ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت ہے۔

میر انیس کے مرثیوں کے بندوں اور بیتوں کے قوافی و ردیف کے جس اہم صوتی پیٹرن یا صوتی رجحان کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، اور اس سے جس اسلوبیاتی خصوصیت کی شناخت و دریافت عمل میں آئی ہے اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ مرثیے کے مسدس کا گہرا اسلوبیاتی اور ہیئتی تعلق قصیدے اور غزل سے ہے، کیوں کہ بندوں کے قافیے جو مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں، قصیدے کی یاد دلاتے ہیں اور بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بولتی نظر آتی ہے۔ اس طرح میر انیس کے مرثیوں میں قصیدے اور غزل کے صوتی اسلوب کی آمیزش پائی جاتی ہے، جس سے بقول گوپی چند نارنگ ''مرثیے میں ایک نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ ہوا ہے۔''

3- راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون (12) میں محمد اقبال کی نظم ''ایک شام'' کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا ہے، اور نظم میں پائی جانے والی صفیری آوازوں (Fricative sounds) /ش/، /س/ اور /خ/ کی تکرار کو اس نظم کی ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت قرار دیا ہے۔ /ش/ اور /س/ کی آوازیں، جنھیں سسکار آوازیں (Sibilants) کہتے ہیں، پوری نظم میں 24 بار استعمال ہوئی ہیں۔ بہ شمول /خ/ یہ تینوں آوازیں مخرج کے اعتبار سے بہت قریب قریب واقع ہوئی ہیں۔ بہ اعتبار کثرتِ استعمال یہ اس نظم کی غالب آوازیں ہیں کہ ان کی گونج (Echo) اور جھنکار پوری نظم میں سنائی دیتی ہے، بلکہ صحیح معنی میں اس نظم کا صوتی تانا بانا انھیں آوازوں کے الٹ پھیر سے تیار

ہوا ہے۔ اس نظم کے کل الفاظ کی تعداد 75 ہے جن میں 33 الفاظ /ش س/ اور /خ/ کی آوازوں سے مرکب ہیں، یعنی تقریباً 45 فی صد الفاظ میں یہ آوازیں بار بار استعمال ہوئی ہیں۔ اقبال کی اس نظم میں ان آوازوں کی کثرت اور تکرار خالی از علت نہیں۔

ان آوازوں کا صوتی تاثر نظم کے مفہوم سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ یہ آوازیں خاموشی، سکوت و سکون، پراسراریت اور سناٹے کے تاثر کی بڑی خوبصورتی کے ساتھ ترجمانی کرتی ہیں۔ صوت و معنی (Sound and sense) کے اس فطری ارتباط سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اقبال نے ''ایک شام'' میں ان آوازوں کا بھرپور اور پوری شدت کے ساتھ استعمال کیا ہے، اور ان آوازوں کی مدد سے اس خارجی دنیا کی تصویر کشی کی ہے جہاں ہر طرف سکوت و سکون ہے اور ہر سمت خاموشی چھائی ہوئی ہے اور جہاں کی ہر شے ساکت و ساکن نظر آتی ہے۔ لفظ ''خاموش'' جس کی دوسری (مختصر) شکل ''خموش'' ہے، اس نظم کا کلیدی لفظ ہے جو صوتی اعتبار سے ایک طرف تو نظم کی غالب اور کثیر الوقوع آواز /ش/ اور ایک دوسری آواز /خ/ سے مرکب ہے اور دوسری طرف معنیاتی اعتبار سے نظم کے مرکزی خیال کی عکاسی کرتا ہے۔ اس نظم کے چند اشعار یہ ہیں:

خاموش ہے چاندنی قمر کی　　شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش　　کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے　　آغوش میں شب کے سو گئی ہے

شروع میں اس نظم کی جس اسلوبیاتی خصوصیت کا ذکر کیا گیا ہے وہی اس نظم کی انفرادیت کی بھی ضامن ہے۔ یہ اس نظم کی ایک ایسی خصوصیت ہے جسے کوئی بھی تجزیہ نگار نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس خصوصیت کی شناخت و دریافت اور اس کی توجیہہ کو ہم اس نظم کے اسلوبیاتی تجزیے کا حاصل قرار دے سکتے ہیں۔

(4)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوبیات یا اسلوبیاتی تجزیے کا بنیادی مقصد ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت اور ان کی توجیہہ ہے۔ اس قسم کے لسانیاتی یا اسلوبیاتی تجزیے سے قاری کو ادب کے مطالعے اور اس کی افہام و تفہیم، نیز اس کی تحسین شناسی میں مدد ملتی ہے،

اور ادب سے وہ بہتر طور پر محظوظ اور لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ کرٹس ڈبلیو۔ ہیز نے ایڈورڈ گبن کے نثری اسلوب پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ ادب کے ایک حساس قاری میں ایک قسم کا ''اسلوبیاتی وجدان'' پایا جاتا ہے جسے بروئے کار لاتے ہوئے وہ بعض معروف ادیبوں کی نگارشات کو پہچان لیتا ہے، (13) یعنی وہ اپنی وجدانی صلاحیتوں کی بنیاد پر یہ تو بتا سکتا ہے کہ فلاں فن پارہ فلاں ادیب کا ہے اور فلاں ادیب کا نہیں، لیکن غالباً وہ یہ نہیں بتا سکتا کہ کس بنیاد پر یہ فن پارہ فلاں ادیب کا ہو سکتا ہے اور کس بنیاد پر فلاں ادیب کا نہیں ہو سکتا۔ نیز دو ادیبوں یا شاعروں کے درمیان اسلوب کا جو بنیادی فرق ہے اسے وہ شاید الفاظ میں نہیں بیان کر سکتا۔ ایک ذہین اور حساس قاری نے کسی فن پارے کے بارے میں جو فیصلہ محض اپنے ذوق اور وجدان کی بنیاد پر کیا تھا اس پر ادبی تنقید میں اس طرح کا تاثراتی لیبل لگایا جا سکتا ہے، مثلاً اگر فن پارہ نثر میں ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس میں سادگی، پیچیدگی، ہمواری، ناہمواری، موزونیت، دھیماپن، توازن، تناسب، لوچ، روانی یا سلاست پائی جاتی ہے، اور اگر کوئی شعری تخلیق ہے تو اس کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ اس میں نغمگی، ترنم، بلند آہنگی، خوش آہنگی، موسیقیت، شیرینی یا سریلا پن ہے۔

ادبی تنقید سے یہاں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن کی بنیاد ذوق یا وجدان ہے۔ یہ جملے ملاحظہ ہوں:

(1) ''حفیظ کے یہاں آرزو اور اختر کی طرح گیتوں کا سریلا پن ہے۔''(14)

(2) ''جوش ان شعراء میں سے ہیں جو نظم اور غزل دونوں پر یکساں قدرت رکھتے ہیں...... ان کے یہاں جگر سے زیادہ بلند آہنگی ہے۔''(15)

(3) ''سرسید اور حالی'' کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت ہے۔(16)

(4) ''انجیل کی نثر میں سحر کارانہ سادگی اور دھیماپن ہے۔''(17)

(5) بیکن کا مقابلہ فرانسیسی مصنف مان تین سے کریں تو بات واضح ہو جائے گی۔ اس کے یہاں سلاست اور قطعیت کے ساتھ جو لوچ (Flexibility) اور غیر رسمی پن پایا جاتا ہے، اس نے اس کی نثر کو دلفریب بنا دیا ہے۔''(18)

(6) ''البتہ اصغر کی غزل حسرت اور فانی دونوں کے مقابلے میں خوش آہنگ ہے۔''(19)

(7) ''ان نظموں میں جہاں ایک طرف تازگی، تہ داری اور گہرائی ہے وہاں ایسی سادگی اور بے ساختگی ہے جو پڑھنے والوں کو اپنے بہت قریب کر لیتی ہے۔'' (20)

(8) ''حالی کا انداز تحریر سلیس، بے تکلف، پختہ اور نرم ہے۔'' (21)

(9) ''حسرت کے انداز اور ان کے لب و لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، خستگی کے ساتھ ساتھ خود داری اور اعتماد کا جو عنصر ہے وہ بالکل ان کا اپنا ہے۔'' (22)

(10) ''روش صدیقی کی عشقیہ نظمیں بھی ایک متلاطم ترنم رکھتی ہیں۔'' (23)

ان اقتباسات میں سلاست، لوچ، خوش آہنگ، بے ساختگی، سلیس، بے تکلف، پختہ، نرم، نرمی، گھلاوٹ، خستگی اور ترنم جیسے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، جو ادبی اسلوب کا نہ تو تجزیہ پیش کرتے ہیں اور نہ توضیح، بلکہ یہ اس تاثر کو بیان کرتے ہیں جو ادب پارے کے مطالعے کے دوران ذہن پر قائم ہوتا ہے، اور بقول اسلوب احمد انصاری ادبی نقاد کا کام بھی یہی ہے کہ ''وہ ان تاثرات کو جو فن کارنامے نے اس کے دل و دماغ پر مرتسم کیے ہیں، پڑھنے والوں تک بعینہٖ منتقل کر دے۔'' (24) جیسا کہ مسعود حسین خاں کا بھی خیال ہے کہ ادبی تنقید کے یہ تاثرات و احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔'' (25) فن پارے کے لسانی تجزیہ و توضیح سے ان تاثراتی کلمات کو ایک ''سائنسی بنیاد'' اور ''علمی اساس'' مل جاتی ہے، اور جو بات محض ذوق، تاثر اور وجدان کی بنیاد پر کہی گئی تھی اس کی توجیہہ سامنے آ جاتی ہے اور اسے ایک معروضی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان تاثرات کو فن پارے کے لسانیاتی تجزیے کے ذریعہ عام طور پر صحیح ثابت کیا جا سکتا ہے۔ گویا لسانیاتی طریق کار ان تاثرات کی ناپ تول اور پرکھ کا ایک قطعی ذریعہ ہے۔ لسانیاتی تجزیے کی مدد سے ہم اپنی بات کو، ذوق یا تاثراتی بنیادوں پر مبہم اور غیر واضح انداز میں کہنے کی بجائے قطعیت اور معروضیت کے ساتھ کہہ سکتے ہیں۔

حواشی

1- جان اسپنسر (John Spencer): "Style is a highly complex phenomenon, which can be viewed from many different points of view". ملاحظہ ہو ''تعارف''، Linguistics and Style، مرتبہ نلز ایرک انکوسٹ و دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)، ص X۔

2- جارج ڈبلیو ٹرنر (George W.Turner): "Stylistics is the study of the use of language in literature." ملاحظہ ہو ٹرنر کی کتاب Stylistics (پنگوئن بکس، 1973)، ص 7۔

3- مثلاً روجر فاؤلر (Roger Fowler) اسلوبیات کو لسانیات کی ایک شاخ تسلیم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس کا مضمون "Linguistic Theory and the Study of Literature". مشمولہ Essays on Style and Language، مرتبہ روجر فاؤلر (لندن: راوٹ لج اینڈ کیگن پال، 1966)، ص 17۔

4- نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)، Linguistic Stylistics (دی ہیگ: موتاں، 1973ء)۔

5- دیکھیے ایم. اے. کے. ہیلیڈے (M.A.K. Halliday) کا مضمون "The Linguistic Study of Literary Texts". مشمولہ Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics. (دی ہیگ: موتاں اینڈ کمپنی، 1964)، ص 301-07۔

6- ملاحظہ ہو ڈونلڈ سی. فریمن (Donald C. Freeman) کی مرتبہ کتاب Linguistics and Literary Style (نیویارک: ہالٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، Inc، 1970)۔

7- دیکھیے ایم. اے. کے. ہیلیڈے کا محولہ بالا مضمون۔

8- ملاحظہ ہو ڈونلڈ سی. فریمن کا مضمون "Linguistic Approaches to

"Literature" مشمولہ ڈونلڈ سی فریمن کی محولہ بالا کتاب (مرتبہ)، ص 3۔

9- ملاحظہ ہو شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق: سودا، میر، غالب"، مطبوعہ سہ ماہی 'اردو ادب' (علی گڑھ)، شمارہ 2 (1972)، ص 5۔

10- ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا مضمون 'کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ' مطبوعہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد)، نمبر 2، ص 20-13۔

11- ملاحظہ ہو گوپی چند نارنگ کا مضمون "اسلوبیات انیس"، مشمولہ 'انیس شناسی' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1971)، ص 84-160۔

12- ملاحظہ ہو راقم الحروف کا مضمون "The Relation of Sound and Sense in Lyric Poetry." مطبوعہ Language Forum (نئی دہلی)، جلد 13، شمارہ 1-4 (1987)۔

13- کرٹس ڈبلیو ہیز (Curtis W. Hayes) کا مضمون "A Study in Prose Styles: Edward Gibbon and Ernest Hemingway". مشمولہ ڈونلڈ سی فریمن کی محولہ بالا کتاب (مرتبہ)، ص 280۔

14- آل احمد سرور، "جدید غزل گو شعراء"، مشمولہ 'نئے اور پرانے چراغ' (لکھنؤ: ادارۂ فروغ اردو، 1955)، ص 212۔

15- ایضاً، ص 210۔

16- آل احمد سرور، "نثر کا اسٹائل"، مشمولہ 'نظر اور نظریے' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1973)، ص 48۔

17- اسلوب احمد انصاری، "نثر کا آہنگ"، مشمولہ 'ادب اور تنقید' (الہ آباد: سنگم پبلشرز، 1968)، ص 112۔

18- ایضاً، ص 117۔

19- خلیل الرحمٰن اعظمی، "جگر مرادآبادی"، مشمولہ 'زاویۂ نگاہ' (گیا: آدرش پبلشرز، 1966)، ص 37۔

20- خلیل الرحمٰن اعظمی، "اختر الایمان"، مشمولہ مصنف کی محولہ بالا کتاب، ص 60۔

21- مجنوں گورکھپوری، "مہدی حسن افادی الاقتصادی کا اسلوب نگارش"، مشمولہ 'نقوش و افکار' (لکھنؤ: ادارۂ فروغ اردو، 1955)، ص 41۔

22- مجنوں گورکھپوری، "حسرت کی غزل"، مشمولہ مصنف کی محولہ بالا کتاب، ص 149۔

23- فراق گورکھپوری، 'اردو کی عشقیہ شاعری' (کراچی: مکتبہ عزم و عمل، 1966)، ص 61۔

24- اسلوب احمد انصاری، "سائنٹفک نظریہ تنقید"، مشمولہ مصنف کی محولہ بالا کتاب، ص 32۔

25- مسعود حسین خاں، "مطالعۂ شعر صوتیاتی نقطۂ نظر سے"، مشمولہ 'مقدمات شعر و زبان' (حیدرآباد، 1966)، ص 19۔

(1982)

اسلوبیات کی افہام و تفہیم

اس مقالے کا مقصد قارئین کو ادبی تنقید کے ایک نئے رجحان یا دبستان سے روشناس کرانا ہے جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ اس میں جو نکات پیش کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں: زبان، ادب کا ذریعۂ اظہار ہوتی ہے۔ زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ زبان ہی کے مخصوص استعمال سے کسی ادیب کے 'اسلوب' (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اسلوب کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کہلاتا ہے جسے اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں۔ (1) اسلوبیات کی بنیاد 'لسانیات' (Linguistics) پر قائم ہے۔ اسلوبیاتی طریق کار معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی ہوتا ہے۔

ہم یہ بات بہ خوبی جانتے ہیں کہ مل جل کر رہنے اور زندگی گزارنے کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہمیں ہر ہر قدم پر زبان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ زبان ہی کے وسیلے سے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، اپنا دکھ درد بیان کرتے ہیں اور اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ عام بول چال اور روزمرہ کی زندگی کے علاوہ زبان کا استعمال ادب میں بھی ہوتا ہے، یعنی جب کوئی شاعر شعر یا نظم کہتا ہے یا کوئی ادیب افسانہ یا ناول لکھتا ہے تو اسے زبان ہی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان کے استعمال کے بغیر کوئی بھی ادبی تخلیق معرض وجو

میں نہیں آسکتی۔ لیکن ادب میں استعمال ہونے والی زبان، روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتی ہے اور اس کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ادبی زبان کے خصائص کو سمجھ لینے کے بعد ہم ادب سے اچھی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اس کی تحسین شناسی میں ہمیں مدد مل سکتی ہے۔ اس تحریر کے مطالعے سے قارئین کو یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل کس طرح عمل میں آتی ہے، اور اس کے مطالعے اور تجزیے کا طریق کار کیا ہے۔

(2)

اسلوبیات دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں اس کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے اور ہر سطح پر فن پارے کے اسلوب کے خصائص (Style-features) کا پتا لگایا جاتا ہے، لہٰذا اسلوبیات صحیح معنیٰ میں مطالعۂ اسلوب ہے۔ چوں کہ اس مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے اس لیے اسے لسانیاتی مطالعۂ ادب بھی کہتے ہیں۔

اسلوبیات کا براہِ راست تعلق لسانیات سے ہے جو زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے۔ کسی ادیب کے اسلوب یا کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے بہت مدد لی جاتی ہے۔ زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں لسانیات ہمیں جو علم اور روشنی فراہم کرتی ہے اس کا اطلاق ہم ادبی فن پارے کی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں کسی زبان کے لسانیاتی مطالعے میں جو طریق کار اختیار کیا جاتا ہے وہی طریق کار ہم کسی ادبی فن پارے کے تجزیے میں بھی اختیار کرتے ہیں، نیز اسلوبیات میں لسانیاتی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، اور اسی وجہ سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن اسلوبیات کا تعلق ادب سے بھی ہے، کیوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار (Medium) زبان ہے اور یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (Content) بھی ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس میں زبان میں کام آنے والی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

اس کی دوسری سطح تشکیلیات ہے جس میں تشکیلِ الفاظ سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کی تیسری سطح نحو ہے جس میں ترتیبِ الفاظ اور جملوں اور فقروں کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔ زبان کے مطالعے کی آخری سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ یا کسی ادبی فن پارے کی زبان کا تجزیہ لسانیات کی ان تمام سطحوں پر بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ تشکیلیات اور نحو کو اگر ملا دیا جائے تو مطالعۂ زبان کی ایک اور سطح بر آمد ہوتی ہے جسے قواعدی سطح کہتے ہیں۔ اس سطح پر بھی ادبی فن پارے کا تجزیہ ممکن ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی ہوتا ہے، لیکن ہر لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ نہیں کہہ سکتے، کیونکہ فن پارے کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کے بعد اس کے اُسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ یہی چیز لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ بنا دیتی ہے۔ لسانیاتی مطالعہ ماضی وحال میں بولی جانے والی کسی بھی زبان یا بولی کا کیا جا سکتا ہے، لیکن اسلوبیاتی مطالعہ اپنے مخصوص معنی میں صرف ادبی زبان کا ہی احاطہ کرتا ہے۔

(3)

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ ہر شعری اور ادبی فکر زبان ہی کے سانچے میں ڈھل کر بر آمد ہوتی ہے اور زبان ہی کے میڈیم سے وہ سامع یا قاری تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جب زبان کا استعمال ادبی مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے تو اس کی نوعیت جداگانہ ہو جاتی ہے، کیوں کہ یہ عام بول چال کی زبان سے حد درجہ مختلف ہو جاتی ہے۔ عام بول چال کی زبان سیدھی سادی، سپاٹ اور ترسیلی (Communicative) ہوتی ہے۔ اس کا بنیادی مقصد ترسیلِ معنی یا ادائے مطلب ہوتا ہے۔ یہ مروجہ لسانی قاعدوں، ضابطوں اور اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی زبان علامتی ہوتی ہے۔ اس میں لفظی و معنوی صنعتوں اور بدیع و بیان (تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر تراشی، وغیرہ) سے کام لیا جاتا ہے، نیز اشاروں اور کنایوں میں بات کی جاتی ہے اور اکثر الفاظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے۔ اس میں اظہار بھی براہِ راست (Direct) نہیں ہوتا، بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یہ زبان نادر الفاظ و تراکیب سے بھی بوجھل ہوتی ہے، نیز اس میں جذبے (Emotive load) کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ادبی زبان کا بنیادی مقصد ترسیلی و ابلاغی نہیں، بلکہ اظہاری (Expressive) اور جمالیاتی (Aesthetic) ہوتا ہے۔ ادبی زبان اکثر لسانی ضابطوں (Linguistic norms) سے انحراف کرتی ہے۔ ادبی زبان میں اکثر تراش خراش، توڑ پھوڑ اور ایجاد و اختراع سے بھی کام لیا جاتا ہے جس سے زبان میں انفرادیت اور تخلیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کی بےحد اہمیت ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر شاعر یا ادیب زبان کا استعمال اپنے اپنے طور پر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر یا ادیب کا اسلوب بھی مختلف ہوتا ہے۔ اسلوب کے اسی امتیازی خصائص کی وجہ سے ہم کسی ادیب کو فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کسی ادیب کے اسلوبیاتی امتیازات اس ادیب کو انفرادیت بخشتے ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا ادیبوں سے ممتاز بنا دیتے ہیں۔

(4)

'اسلوب'، جسے انگریزی میں 'اسٹائل' (Style) کہتے ہیں، اس سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ڈھنگ، طریقہ یا انداز مراد لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے، نیز ہر شخص اپنے اپنے طور یا ڈھنگ سے کسی کام کو سرانجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا اسلوب کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کسی ایک موضوع پر تقریر کرنے کے لیے کہا جائے تو اس کے تقریر کرنے کا انداز اُسی موضوع پر دوسرے شخص کی تقریر کے انداز سے مختلف ہوگا، یعنی لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائگی، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور زور، نیز چہرے کے نقوش اور اعضا کی حرکت، یہ تمام باتیں اس شخص کی اپنی ہوں گی جن سے اس کے تقریر کرنے کے انداز، ڈھنگ یا اسٹائل کا پتا چلے گا۔ گفتگو کے علاوہ، چال ڈھال، رہن سہن اور لباس کی وضع قطع سے بھی کسی شخص کے اسٹائل کا پتا چلتا ہے۔ اسلوب بھی اسی کا نام ہے۔ لیکن یہ اسلوب کا عام مفہوم ہے، اور اس کی نہایت سادہ و سہل تعریف ہے۔

اسلوب کی بے شمار تعریفیں بیان کی گئی ہیں۔ مختلف عہد کے ادیبوں، نقادوں، عالموں اور دانشوروں نے اپنے اپنے طور پر اسلوب کی تعریف بیان کی ہے۔ مثلاً ایک فرانسیسی عالم بفوں (Buffon) نے اسلوب کو شخصیت کا نام دیا ہے۔ اس کا قول ہے کہ "اسلوب بذاتِ خود انسان ہے" (Style is the man himself)۔ اس قول سے اس کی مراد یہ ہے کہ انسان کے کام کرنے کے انداز میں اس کی شخصیت کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے، یعنی انسان کے ہر کام میں اس کی شخصیت کی چھاپ موجود ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب انسان کوئی کام سرانجام دیتا ہے تو اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑ دیتا ہے جس سے ہم اس انسان کو پہچان لیتے ہیں، گویا اسلوب کسی انسان کی شخصیت کا عکس ہوتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف لسانیاتی اعتبار سے درست نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اسلوب کی تعریف انسان کی شخصیت کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔ لسانیاتی اعتبار سے اسلوب کی وہی تعریف درست سمجھی جائے گی جو زبان کے حوالے سے بیان کی گئی ہو۔

ماہرین لسانیات نے اسلوب کی تمام تعریفیں زبان کے حوالے سے ہی بیان کی ہیں، نہ کہ انسان کی شخصیت یا کسی اور چیز کے حوالے سے۔ زبان کے حوالے سے بیان کی گئی اسلوب کی دو اہم تعریفوں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے:

(1) اسلوب بہ طور متبادل اظہارات کے درمیان فرق

لسانیاتی اعتبار سے اسلوب متبادل اظہارات (Alternative expressions) کے درمیان لسانی فرق کا نام ہے۔ مشہور امریکی ماہر لسانیات چارلز ایف. ہاکٹ (Charles F. Hockett) نے اسلوب کی تعریف اسی اعتبار سے بیان کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "ایک ہی زبان کے دو فقرے یا جملے جو تقریباً ایک ہی معنی و مفہوم کو ادا کرتے ہوں، جب اپنی لسانی ساخت کے اعتبار سے مختلف ہوں تو کہا جائے گا کہ ان [فقروں یا جملوں] میں اسلوب کا فرق ہے"۔
>
> (ملاحظہ ہو ہاکٹ کی کتاب A Course in Modern Linguistics، ص 556)۔ (2)

اسلوب کی اس تعریف میں دو باتیں نہایت واضح ہیں: اول یہ کہ اسلوب کا تعلق زبان کے استعمال سے ہے، دوم جب تک کہ دو متبادل اظہارات میں لسانی ساخت کے اعتبار سے فرق نہ پایا جائے، اسلوب معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا۔ اس بات کو ذیل کی مثالوں سے بہ خوبی سمجھا جا سکتا ہے:

1 (الف) پانی برس رہا ہے۔

1 (ب) بارش ہو رہی ہے۔

اردو زبان کے یہ دونوں جملے ایک ہی مفہوم کو ادا کر رہے ہیں۔ معنی کے اعتبار سے ان میں کوئی فرق نہیں، لیکن لسانی ساخت کے اعتبار سے ان میں نمایاں فرق موجود ہے۔ 1 (الف) میں 'پانی' کا لفظ استعمال ہوا ہے، جب کہ 1 (ب) میں 'بارش' کا۔ قواعد کی رو سے لفظ پانی مذکر ہے اور بارش مونث۔ اسی طرح جب ہم فعل پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں 1 (الف) میں 'برسنا' اور 1 (ب) میں 'ہونا' کی تصریفی شکلیں ملتی ہیں۔ قواعد کی رو سے 'برس رہا ہے' فعل مذکر ہے اور 'ہو رہی ہے' فعل مونث؛ جس سے واضح ہے کہ ان جملوں کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔

اسلوب کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ ہو:

2 (الف) سورج ڈوبتے ہی چاروں طرف اندھیرا چھا گیا۔

2 (ب) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سمت تاریکی پھیل گئی۔

ان جملوں کا مطلب و مفہوم بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت میں نمایاں فرق موجود ہے، کیوں کہ جو الفاظ 2 (الف) میں استعمال ہوئے ہیں وہ بہ استثنائے 'ہی'، 2 (ب) میں استعمال نہیں ہوئے ہیں:

2(الف)	سورج	ڈوبتے	ہی	چاروں	طرف	اندھیرا	چھا گیا
2(ب)	آفتاب	غروب ہوتے	ہی	ہر	سمت	تاریکی	پھیل گئی

مذکورہ دونوں جملوں کی لسانی ساخت میں فرق کی وجہ سے ان جملوں کے اسلوب میں نمایاں فرق کا پتا چلتا ہے۔ جملہ 2 (الف) کا اسلوب سادہ، غیر رسمی (Informal)، بے تکلفانہ اور عام بول چال کا اسلوب ہے، جب کہ جملہ 2 (ب) پر تکلف، ثقیل اور رسمی (Formal) اسلوب سے عبارت ہے۔

اسی نوع کی چھوٹی سی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

3 (الف) آؤ بیٹھو۔

3 (ب) آیئے تشریف رکھیے۔

ان دونوں جملوں کا مفہوم اور معنی و مطلب بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔ 'آؤ بیٹھو' میں بے تکلفی اور اپنا پن پایا جاتا ہے اور 'آیئے تشریف رکھیے' پُر تکلف اور رسمی و تعظیمی طرزِ اظہار ہے۔

یہ بات ہمیشہ ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ اسلوبیات میں ادب یا ادبی تخلیق کے حوالے سے ہی اسلوب کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب سے ہی بحث کی جاتی ہے۔ یہ بات بھی نشانِ خاطر رہنی چاہیے کہ ادب میں زبان کے استعمال سے ہی اسلوب معرضِ وجود میں آتا ہے۔ زبان چونکہ ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، اس لیے زبان کے استعمال کے بغیر کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ لہٰذا زبان جیسے ہی ادبی سانچے میں ڈھلتی ہے، اس میں اسلوب کی کارفرمائی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اسلوب کوئی اضافی (Additional) عنصر یا باہر سے لائی ہوئی کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ ادبی زبان میں پیوست ہوتی ہے۔ ادبی زبان اور اسلوب کا رشتہ بہت گہرا ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی زبان کے مطالعے کو 'مطالعۂ اسلوب' کا نام دیا گیا ہے۔ اس مطالعے میں، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، لسانیات سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ ادب یا مطالعۂ اسلوب کو مغرب میں بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں کافی فروغ حاصل ہوا اور اس نے باقاعدہ ایک شعبۂ علم کی حیثیت اختیار کر لی جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کا نام دیا گیا۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ (3)

متبادل اظہارات کے درمیان لسانی فرق کی مثالیں شعر و ادب میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ یہاں میر تقی میر اور مرزا غالب کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان شاعروں کے اسلوب میں فرق کا بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ میر و غالب کے یہاں ایسے بے شمار اشعار پائے جاتے ہیں جو معنی و مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو تقریباً یکساں ہیں، لیکن ان میں لسانی اعتبار سے فرق نہایت واضح ہے، مثلاً۔

4 (الف) میر تقی میر:

سراپا اُن نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا زخم
شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

4 (ب) مرزا غالب:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

5 (الف) میر تقی میر:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو
ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

5 (ب) مرزا غالب:

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام میں بھی ایسی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جن میں معنی، مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو یکسانیت ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے، مثلاً۔

6 (الف) میر انیس:

پانی تھا گرم، گرمیِ روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

6 (ب) مرزا دبیر:

مثلِ تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب
ہوتی تھیں سیخِ موج پہ مرغابیاں کباب

(2) اسلوب بہ طور لسانی ضابطوں سے انحراف

متبادل اظہارات کے درمیان فرق کے علاوہ، اسلوب کی تعریف مقررہ لسانی ضابطوں سے انحراف (Deviation from the linguistic norm) کے طور پر بھی

کی گئی ہے۔ جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے تخلیقی اظہار کے لیے زبان کا استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اس کی اصلی حالت میں نہیں برتتا، بلکہ اکثر اس میں تنوع، جدت اور ندرت پیدا کرتا ہے جس کے لیے اسے زبان میں تراش خراش، کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ اس عمل سے اگرچہ شعری اظہار میں سہولت اور زبان میں وسعت پیدا ہوتی ہے لیکن زبان اپنے روایتی ڈھرّے سے ہٹ جاتی ہے جسے لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف کا نام دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم صبا اکرام کے اس شعر کو دیکھیں:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے

تو ہمیں پتا چلے گا کہ پہلے مصرعے میں شاعر نے ''پانیوں'' کا استعمال کیا ہے جو 'پانی' کی جمع ہے۔ یہ لسانی انحراف کی ایک مثال ہے۔ اردو بول چال اور تحریر و تقریر میں لفظ 'پانی' ہمیشہ اسم واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا ہے، مثلاً:

- دو دن سے پانی برس رہا ہے۔
- جدھر دیکھو پانی ہی پانی نظر آتا ہے۔
- وہ بہت پیاسا ہے، اسے پانی پلا دو۔
- مچھلی پانی ہی میں زندہ رہ سکتی ہے۔
- تالاب کا سارا پانی سوکھ گیا، وغیرہ۔

اردو کے یہ معیاری جملے ہیں، لیکن ان میں کہیں بھی 'پانیوں' استعمال نہیں ہوا ہے۔ اردو میں لفظ 'پانی' کا بہ طور اسم واحد استعمال ایک 'نارم' (Norm) کی حیثیت رکھتا ہے، یعنی یہ ایک ایسی مروج لسانی شکل ہے جس کی خلاف ورزی نارم سے انحراف کے مترادف ہے۔ صبا اکرام نے اپنے متذکرہ شعر میں ''پانیوں'' (پانی کی جمع) استعمال کر کے لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت اور ندرت پیدا ہو گئی ہے جو قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ زبان کے استعمال میں یہی جدت، ندرت اور انوکھا پن اسلوب کی تشکیل اور انفرادیت کا باعث قرار پاتا ہے۔

لسانی انحراف کی ایک اور مثال مظفر حنفی کے اس شعر میں دیکھنے کو ملتی ہے:

چاند اُگا ہے، پروائی، چلنا ہے تو چل
مہکانے پھلواری من کی، چلنا ہے تو چل

اس شعر میں ''چاند اُگا ہے'' کی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو لسانی قاعدے کی رو سے درست نہیں ہے۔ معنیاتی اعتبار سے ''اُگنا'' نباتاتی اشیا کے نمو پذیر ہونے کا عمل ہے اور ''چاند'' ایک غیر نباتاتی شے ہے۔ لہٰذا چاند کو اُگنا کے ساتھ ترکیب دینا معنیاتی عدم مطابقت یا معنیاتی غیر آہنگی (Semantic incompatibility) تصور کی جائے گی اور ''چاند اُگا ہے'' کو معنی کے لحاظ سے غیر منطقی، بے جوڑ یا بے میل ترکیب (Illogical combination) کہا جائے گا۔ شاعر نے یہاں لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا ہو گیا ہے جو تشکیل اسلوب اور اس کی انفرادیت کا ضامن ہے۔

اس نوع کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں شعرا نے لسانی نارم سے انحراف کر کے شعری اظہار میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا کیا ہے جس سے ان شعرا کے اسلوب کی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ اسلوبیاتی اصطلاح میں اس نوع کے لسانی انحراف کو 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کہتے ہیں جسے ژاں مکارووسکی (Jan Mukarovsky) شعری زبان کے لیے بے حد ضروری قرار دیتا ہے:(4)

مرے کمرے میں یادیں سو رہی ہیں
(کفیل آذر)

پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
(باقر مہدی)

برسوں کی جاگتی ہوئی آنکھوں کو خواب دے
(احمد فراز)

وہ چمکتی ہوئی کھڑکی، وہ مہکتے در و بام

(سلطان اختر)

جو پھول باغ میں بے چین ہیں دھڑکنے کو

(ظفر اقبال)

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

(پرکاش فکری)

(5)

کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے کا بنیادی مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا ہے، یعنی اس بات کا پتا لگانا ہے کہ ادب میں زبان کے استعمال یا اسلوب کے وہ کون سے امتیازات یا خصائص ہیں جن کی وجہ سے یہ فن پارہ دوسرے فن پارے سے منفرد و ممتاز ہے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے متعلقہ ادبی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بعد ہی اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبی خصائص، ادب میں زبان کے استعمال کی وہ خصوصیات (یا لسانی امتیازات) ہیں جو عام بول چال کی زبان میں بالعموم نہیں پائی جاتیں۔

کوئی ادیب جب مروجہ زبان کا ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لحاظ سے اس طرح متشکل (Mould) کرتا ہے کہ اس میں مختلف النوع خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ انھی خوبیوں یا لسانی امتیازات کو 'اسلوبی خصائص' کہتے ہیں۔ یہ زبان کی ہر سطح (صوتی، صرفی، نحوی، معنیاتی) پر پائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی استعمال زبان کا تخلیقی استعمال بھی ہے۔ گویا ایک شاعر یا ادیب اپنی تخلیقی ضرورتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ایک نئی زبان خلق کرتا ہے جس میں جدت، ندرت، تنوع اور انوکھے پن کے علاوہ نئے لسانی سانچوں، نئی لسانی تشکیلات، اور نئے تلازمات و انسلاکات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی انداز میں کیا جا سکتا ہے اور ہر سطح پر اس کے (ادبی فن پارے کے)

اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اس میں داخلیت (Subjectivity) یا ذاتی پسند و ناپسند کو ہرگز کوئی دخل نہیں ہوتا، نیز اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات (آوازوں کی تشکیل اور ان کی ترتیب و تنظیم) ہے۔ اس کی دوسری سطح تشکیلیات (تشکیل و تعمیرِ الفاظ) اور تیسری سطح نحو (فقروں اور جملوں کی ترتیب) ہے۔ لسانیات کی چوتھی سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی سے بحث کی جاتی ہے۔

لسانیات کی ان تمام سطحوں پر کسی بھی ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ بہ خوبی کیا جا سکتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کا پتا لگایا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ ہر اسلوبیاتی طریقِ کار کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے، مثلاً کہیں صوتی شماریات یعنی آوازوں کے اعداد و شمار سے کام لیا جاتا ہے تو کہیں لفظی ترکیبی زمروں اور قواعدی نمونوں سے، اور کہیں معنیاتی ہم آہنگی (Semantic cohesiveness) اور پیش منظریا فورگراؤنڈنگ (Foregrounding) سے۔ (5) مختلف ادبی فن پارے مختلف النوع اسلوبی خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ بات اسلوبیاتی تجزیہ نگار کو دیکھنی ہوتی ہے کہ وہ کس فن پارے کے تجزیے کے لیے کون سا اسلوبیاتی طریقِ کار اختیار کرے کہ لسانیات کی کسی بھی سطح پر اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو بہ آسانی نشان زد کیا جا سکے۔

مثال کے طور پر علامہ اقبال کی نظم "ایک شام" کا صوتیاتی تجزیہ امریکی ماہرِ اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے شماریاتی طریقِ کار کو اختیار کرتے ہوئے بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ (6) اس نوع کے تجزیے کے حسبِ ذیل مراحل ہیں:

1- سب سے پہلے ایک مختصر سی نظم کا انتخاب کریں جیسے کہ اقبال کی نظم "ایک شام"۔

2- پوری نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Alphabet) میں لکھ ڈالیں جس کا اصول یہ ہے کہ ہر صوت کے لیے صرف ایک صوتی علامت (Phonetic Symbol) اختیار کی جائے۔

3- نظم میں واقع ہونے والے مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کی دو الگ الگ فہرستیں ترتیب دیں۔ ہر مصمتے اور مصوتے کے سامنے اس کی تعدادِ وقوع

درج کریں یعنی یہ لکھیں کہ زیرِ تجزیہ نظم میں وہ صوت کتنی بار واقع ہوئی ہے۔

4- مذکورہ دونوں فہرستوں میں سے دس بارہ کثیر الوقوع (High-ranking) مصمتوں اور مصوتوں کو چھانٹ کر الگ کرلیں اور ان کی ایک علاحدہ مشترکہ فہرست ترتیب دیں۔ ان کثیر الوقوع آوازوں کے سامنے بھی ان کی تعدادِ وقوع درج کریں۔ سب سے زیادہ وقوع پذیر آواز کو سب سے اوپر درج کریں۔ اس کے بعد بہ لحاظ تعداد دوسری وقوع پذیر آواز کو درج کریں پھر اسی طرح تیسری، چوتھی، پانچویں، اور بعد کی آوازوں کا اندراج کریں۔

5- کثیر الوقوع آوازوں (مصمتوں اور مصوتوں) کی فہرست میں ایسی آوازیں تلاش کریں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جاسکے جو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو۔ ایسے لفظ کو 'تجمعی لفظ' (Summative Word) کہیں گے۔ اس لفظ میں دو نمایاں خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہے۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ لفظ صوتی سطح پر کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو، اور دوسری خاص بات اس لفظ میں یہ ہونی چاہیے کہ یہ معنیاتی سطح پر نظم کے مرکزی خیال یا 'تھیم' (Theme) کی اچھی طرح عکاسی اور نمائندگی کرتا ہو۔ اگر زیرِ تجزیہ نظم کے کسی لفظ میں یہ دونوں خوبیاں مجتمع ہوگئی ہوں تو اسے اس نظم کا 'تجمعی لفظ' قرار دیا جائے گا۔

6- زیرِ تجزیہ نظم کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کریں۔

اس اسلوبیاتی طریقِ کار کی مدد سے اقبال کی نظم "ایک شام" کے تجمعی لفظ کا پتا لگایا جاسکتا ہے اور نظم کے اسلوبی خصائص کو بھی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ زیرِ تجزیہ نظم کا تجمعی لفظ "خاموش" ہے، کیونکہ یہ نظم کے متن میں شامل ہے اور صوتی سطح پر نظم کی کثیر الوقوع، یعنی غالب (Dominant) آوازوں /ش/ /خ/ اور طویل مصوتے /آ/ کے امتزاج سے بنا ہے، نیز معنی کی سطح پر یہ نظم کے مرکزی خیال کو نہایت خوبی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس نظم کی سب سے نمایاں خصوصیت /ش/، /س/ اور /خ/ مصمتوں اور /آ/ اور /او/ مصوتوں کا بار بار استعمال ہے۔ غالب مصمتوں (ش، س، خ) کی تکرار سے شاعر نے مناظرِ قدرت میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت

اور سکون کی کیفیت کو نہایت خوبی کے ساتھ اُجاگر کیا ہے اور طویل مصوتوں /آ/ اور /او/ کی تکرار سے نظم میں ایک قسم کی حزنیہ کیفیت کی بھی عکاسی کی ہے جس کا اظہار آخری شعر میں نمایاں طور پر ہوا ہے۔ نظم کا پورا تانا بانا انھیں آوازوں سے مل کر تیار ہوا ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی   شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش   کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہوگئی ہے   آغوش میں شب کے سوگئی ہے

یا نظم کا آخری شعر:

اے دل تو بھی خموش ہوجا   آغوش میں غم کو لے کے سوجا

/س/، /ش/ اور /خ/ کو لسانیاتی اصطلاح میں صفیری آوازیں (Fricative sounds) کہتے ہیں۔ نظم میں ان آوازوں کے تکرار (Frequency) اور تانے بانے (Texture) کو ہم نظم کے اسلوبی خصائص سے تعبیر کرسکتے ہیں، کیونکہ زبان کے عام استعمال میں یا اردو کی کسی اور نظم میں صفیری آوازوں (س، ش، خ) کا اس کثرت سے استعمال دیکھنے میں نہیں آیا ہے۔ یہ امتیاز صرف اسی نظم کو حاصل ہے۔(7)

(6)

اسلوبیات کی افہام وتفہیم کے سلسلے میں ہم نے اس مقالے میں اسلوبیات کی تعریف بیان کی ہے، اور اسلوبیات اور لسانیات کے رشتے پر روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں زبان وادب کے درمیان پائے جانے والے گہرے رشتے کو بیان کرتے ہوئے اسلوب کی مختلف تعریفوں سے بھی بحث کی ہے اور صوتی سطح پر اسلوبیاتی طریقِ کار کو بھی واضح کیا ہے۔ اس مطالعے سے ہم جن نتائج پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہیں:

1) اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے، جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔

2) اسلوبیات کو اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس میں ادبی فن پارے یا متن کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف کے ذاتی کوائف اور سماجی یا تہذیبی حوالوں سے صرفِ نظر کیا

جاتا ہے۔ اس میں اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔

(3 اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور 'اسلوب' ہے، اسی لیے اس میں ادبی اسلوب کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔

(4 اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان سے ہوتا ہے۔

(5 اسلوبیات میں اسلوب کی تعریف زبان کے حوالے سے کی جاتی ہے۔

(6 ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، کیوں کہ ہر ادیب کا زبان کے استعمال کا اپنا انداز اور طریقہ ہوتا ہے۔

(7 عام بول چال کی زبان اور ادبی زبان میں فرق پایا جاتا ہے۔

(8 ادبی زبان میں زبان کا تخلیقی استعمال کیا جاتا ہے جس میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پایا جاتا ہے۔

(9 ادبی یا تخلیقی زبان اکثر لسانی نارم (Norm)، یعنی زبان کے مروجہ اصولوں، قاعدوں اور ضابطوں سے انحراف کرتی ہے جس سے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہوجاتی ہے۔

(10 ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کرنا ہوتا ہے۔

(11 اسلوبی خصائص وہ لسانی امتیازات ہیں جو لسانیات کی مختلف سطحوں پر پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی، صرفی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحیں۔

(12 ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ معروضی، توضیحی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔ یہ روایتی ادبی تنقید کی طرح داخلی، تاثراتی اور تشریحی نہیں ہوتا۔

حواشی

-1 اسلوبیاتی تنقید سے متعلق ملاحظہ ہو مرزا خلیل احمد بیگ کا مفصل مضمون ''اسلوبیاتی تنقید: چند بنیادی باتیں''، مشمولہ 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2005)۔

-2 ہاکٹ کے اصل انگریزی اقتباس کا متن یہ ہے:

"Two utterances in the same language which convey approximately the same information, but which are different in their linguistic structure, can be said to differ in style". (Charles F. Hockett, A Course in Modern Linguistics, p. 556).

-3 اردو میں سب سے پہلے مسعود حسین خاں نے اسلوبیاتی مضامین لکھے۔ اس سلسلے کا ان کا سب سے پہلا مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' ہے جو ان کے مجموعۂ مضامین 'شعر و زبان' (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966) میں شامل ہے۔ مسعود حسین خاں بجا طور پر اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزار تسلیم کیے گئے ہیں۔

-4 ژاں مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague) کا، گذشتہ صدی کی چوتھی دہائی (1930s) کے دوران، ایک ممتاز ماہرِ لسانیات اور ادبی نقاد تھا۔ اس نے ''فورگراؤنڈنگ'' ("Foregrounding") کا تصور پیش کیا۔ وہ اسلوب کو بہ طور فورگراؤنڈنگ (Style as foregrounding) تسلیم کرتا ہے جس سے اس کی مراد مروجہ زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے، تبھی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے۔ اس امکان کے بغیر شاعری کا وجود ناممکن ہے۔ اس کے خیال میں شاعری کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ روز مرہ کی زبان کے اصولوں (Norms) کی خلاف ورزی کرکے زبان کو فورگراؤنڈ کرے۔

(ملاحظہ ہو ژاں مکاروو کی کا مضمون "Standard Language and Poetic Language"، مشمولہ Linguistics and Literary Style مرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (Donald C. Freeman)، نیویارک: ہالٹ، 1970۔

5- اردو میں 'فورگراؤنڈنگ' کے لیے مجھے تا حال کوئی مناسب لفظ نہ مل سکا۔ میں نے اپنی بعض تحریروں میں اس کے لیے پس منظر کی طرز پر 'پیش منظر' کی ترکیب استعمال کی ہے۔

6- ڈیل ہائمز (Dell Hymes) نے اسی طریق کار کو بروئے عمل لاتے ہوئے انگریزی شعرا ورڈز ورتھ اور کیٹس کی سانٹس (Sonnets) کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ کیا ہے۔ "Summative Word" کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کردہ ہے جس کے لیے راقم السطور نے اردو میں 'تجمعی لفظ' کی ترکیب وضع کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیل ہائمز کا مضمون "Phonological Aspects of Style : Some English Sonnets" مشمولہ Style in Language مرتبہ ٹامس اے۔ سیبوک کیمبرج، میساچوسٹس: ایم آئی ٹی پریس، 1960)۔

7- نظریۂ اسلوبیات اور اسلوبیات کے اطلاقی نمونوں، نیز صوتیاتی تجزیوں کے لیے ملاحظہ ہو مرزا خلیل احمد بیگ کی کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' دوسرا ایڈیشن (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2011)۔

(2009)

اسلوب

تعریف، تشکیل، توضیح

'اسلوب'،(1) یا انگریزی لفظ Style(2) سے عام طور پر کسی مصنف کا انداز نگارش یا پیرایۂ بیان مراد لیا جاتا ہے، لیکن اسلوب کی تعریف اور اس کی تعبیر وتشریح اتنی آسان نہیں۔ اس حقیقت کا اعتراف ادب ولسانیات کے ان تمام عالموں نے کیا ہے جنھیں مطالعۂ اسلوب سے دلچسپی رہی ہے اور جو اسلوب کے مسئلے پر مختلف زاویوں سے غور کرتے رہے ہیں۔(3) مختلف عہد کے ادیبوں، نقادوں، دانش وروں اور مفکروں نے اپنے اپنے طور پر اسلوب کی تعریف بیان کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ علاوہ ازیں ماہرین اسلوبیات اور لسانیاتی طرز فکر رکھنے والے عالموں نے بھی اسلوب کی تعریف اور اس کی تعبیر وتوضیح ایک مخصوص زاویے سے کی ہے۔ انگریزی لغات اور مختلف انسائکلوپیڈیاز میں بھی اسلوب کی متعدد تعریفیں ملتی ہیں، مثلاً آکسفرڈ انگلش ڈکشنری (OED) میں اسلوب کے بہ حیثیت اسم اٹھائیس، اور بہ حیثیت فعل چھے معانی دیے ہوئے ہیں۔(4) لیکن اسلوب کی جتنی زیادہ تعریفیں، تعبیریں اور تشریحیں ہمارے سامنے آتی ہیں، اسلوب کا مسئلہ اتنا ہی مشکل اور پیچیدہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اسلوب کی کسی جامع تعریف کا کوئی ایسا ضابطہ متعین کرنا جو نظری وعملی دونوں اعتبار سے درست ہو، ایک مشکل مرحلہ بن جاتا ہے۔

اس امر کی وضاحت یہاں ضروری ہے کہ انتقادی ادب میں اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں پائی جاتی ہیں ان میں سے بیش تر داخلی و تاثراتی ردِ عمل کا نتیجہ ہیں۔ خالص لسانیاتی نقطۂ نظر سے اور صرف فن پارے کو خود کفیل و خود مکتفی مان کر اسلوب کی تعریف بہت کم کی گئی ہے۔ اگر صحیح معنی میں دیکھا جائے تو اسلوب کی معتبر اور اطمینان بخش تعریف زبان کے حوالے سے ہی کی جا سکتی ہے۔

سب سے پہلے ہم اسلوب کی ان تعریفوں پر ایک سرسری نظر ڈالیں گے جو ادیب و نقاد، مفکر و دانش ور اور فلسفی، نیز اسی قبیل کے دیگر ماہرین علم و فن وقتاً فوقتاً پیش کرتے رہے ہیں:

-1 مشہور فرانسیسی مصنف بفوں کا کہنا ہے کہ "اسلوب بذاتِ خود انسان ہے"۔ (5) بفوں کی اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے انگریزی نثر نگار اور مورخ گبن نے کہا ہے کہ "اسلوب، کردار یا شخصیت کا عکس ہے۔" (6)

-2 انگریزی کے معروف ادیب اور ہجو نگار سوئفٹ کے نزدیک "مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر استعمال" (7) ہی اسلوب کی صحیح اور سچی تعریف ہے۔

-3 امریکی انشا پرداز اور شاعر ایمرسن کے مطابق "انسان کا اسلوب اس کے ذہن کی آواز ہے۔" (8)

-4 مشہور جرمن فلسفی شوپنہار کا قول ہے کہ "اسٹائل خیال کا سایہ ہے۔" (9)

-5 اطالوی فلسفی کروچے کا قول ہے کہ "جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسٹائل وجود میں آتا ہے۔" (10)

-6 انگریزی مصنف سر آرتھر کوئیلر کوچ کے خیال کے مطابق "تحریر میں اسلوب بالکل ویسا ہی ہے جیسے دیگر انسانی رویوں میں اچھی عادتیں۔" (11)

-7 انگریزی ادبیات کے ماہر اور مشہور نقاد ڈلٹن مَرے نے 'اسلوب' سے تین معانی مراد لیے ہیں: پہلے معنی میں "اسلوب سے مراد اظہار کی وہ ذاتی انفرادیت ہے جس کی بنا پر ہم کسی مصنف کو پہچان لیتے ہیں۔" (12) دوسرے معنی میں اسلوب سے مراد "اظہار کا فن" ہے، (13) اور تیسرے معنی میں اسلوب سے مراد "اعلیٰ مقصود ادب" ہے۔ (14)

-8 ایک اور انگریزی نقاد لوکس کا خیال ہے کہ "اسلوب وہ طریق کار ہے جس سے فن کار دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔" (15)

-9 اسلوب سے متعلق موجودہ دور کے دو اور عالموں کے خیالات بھی معلوم کرتے چلیں۔ سلیڈ نے اسلوب کی تعریف یوں بیان کی ہے: "جو کچھ کہا جائے اس کے کہنے کا ڈھنگ۔" (16) چیمن کی تعریف کے مطابق اسلوب، "کسی کام کو سرانجام دینے کا انفرادی انداز" ہے۔ (17)

-10 ایک اور اسکالر گرے کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا جس نے اسلوب سے کم از کم سات چیزیں مراد لی ہیں، مثلاً اسلوب بہ حیثیت فرد، اسلوب بہ حیثیت متکلم، اسلوب بہ حیثیت زبان، اسلوب بہ حیثیت رویہ، (18) وغیرہ۔

-11 انگریزی ادبیات کے ایک اور عالم گراہم ہف نے اسلوب کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے: "زبان خیال کا جامہ ہے، اور اسلوب اس جامے کی مخصوص تراش اور وضع ہے۔" (19)

-12 اردو کے ممتاز ناقد آل احمد سرور نے اسلوب کو موٹے طور پر "بیان کا طریقہ" کہا ہے۔ ان کے نزدیک یہ اسلوب کا پہلا مفہوم ہے۔ لیکن جیسا کہ سرور صاحب کا خیال ہے کہ صرف بیان کافی نہیں، "حسنِ بیان" بھی ضروری ہے۔ یہ ان کے نزدیک اسلوب کا دوسرا مفہوم ہے۔ اسلوب کا تیسرا مفہوم ان کے نزدیک "انفرادیت کا حسن" ہے جو انھوں نے مڈلٹن مَرے سے لیا ہے اور جس سے وہ انوکھا پن، نیا پن، بانکپن، ندرت، وغیرہ مراد لیتے ہیں۔ لیکن اس تعریف کو وہ اسلوب کی جامع تعریف نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک اسلوب کی جامع تعریف "واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار" (20) ہے۔

(2)

علمائے ادب اور دیگر اہلِ علم نے اسلوب کی اب تک جتنی تعریفیں بیان کی ہیں انھیں تین بڑے زمروں میں رکھا جا سکتا ہے: 1) اسلوب کی وہ تعریفیں جو مصنف کی امتیازی خصوصیات یا انفرادیت کے حوالے سے کی گئی ہیں، 2) اسلوب کی وہ تعریفیں جو عام انسانی رویوں کے حوالے سے کی گئی ہیں، اور 3) اسلوب کی وہ تعریفیں جو خیال کے موثر اظہار کے حوالے سے کی گئی ہیں:

1- مصنف کی امتیازی خصوصیات یا انفرادیت کے نقطۂ نظر سے اسلوب کی جو تعریف کی گئی ہے وہ اس نظریے پر مبنی ہے کہ ہر مصنف کا اپنا مخصوص انداز یا اسلوب ہوتا ہے جو اس مصنف کو دوسرے مصنف سے ممیز و ممتاز کرتا ہے۔ انگریزی مصنف سر ہربرٹ ریڈ کے خیال میں جس طرح ایک زبان کے محاورے کا سچائی کے ساتھ دوسری زبان کے محاورے میں ترجمہ نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح کسی مصنف کے اسلوب کو جو کہ اس کی اپنی ذاتی ملکیت ہوتی ہے نہ تو کوئی دوسرا مصنف اپنا سکتا ہے اور نہ اس کی نقل یا تقلید کر سکتا ہے۔[21] ڈاکٹر جانسن کو بھی اس نظریے سے اتفاق ہے۔ اس کا قول ہے کہ "کوئی انسان خواہ وہ کیسا ہی ہو، ایک انوکھا اسلوب رکھتا ہے۔"[22] براؤن نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ کسی مصنف کا اسلوب اس کی اتنی ذاتی چیز ہوتی ہے جیسے اس کی اپنی انگلیوں کے نشان۔[23] یہ تمام توضیحات ہمیں اسلوب کے حوالے سے کردار کے عکس یا شخصیت کے اظہار یا مصنف کی انفرادیت کے تصور کی طرف لے جاتی ہیں۔ اس طرح بفوں، گبن، ایمرسن اور نڈلٹن مرے وغیرہ نے اسلوب کی جو تعریفیں بیان کی ہیں، انھیں اس زمرے میں بہ آسانی رکھا جا سکتا ہے۔

اس نظریے کی تنقید کے طور پر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اگرچہ یہ سچ ہے کہ بہت سے مصنفین کا اپنا منفرد انداز اور مخصوص اسلوب ہوتا ہے جن کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں، لیکن آل احمد سرور کے خیال کے مطابق اسلوب کی بعض خصوصیات ایک عہد یا روایت کی بھی آئینہ دار ہوتی ہیں، یعنی وہ "انفرادی" کے ساتھ ساتھ "اجتماعی" خصوصیات کی بھی حامل ہوتی ہیں۔[24] دوسری اہم بات یہ ہے کہ بہت سی خالص روایتی اور رسمی انداز کی تحریروں، مثلاً سرکاری بیانات، قانونی دستاویزات یا سائنسی جائزوں وغیرہ میں مصنف کی انفرادیت کی بجائے اس کی مکمل خود معدومی (Self-effacement) دیکھنے کو ملتی ہے۔

2- اسلوب کی بہت سی تعریفیں عام انسانی رویوں کے حوالے سے بھی کی گئی ہیں۔ یہ اسلوب کی وسیع معنی میں تعریف ہے۔ اس کا تعلق نہ صرف تحریر و تقریر اور دیگر لسانی رویوں سے ہے، بلکہ زندگی کے عام غیر لسانی رویوں سے بھی اس کا گہرا تعلق ہے۔ اس میں انسان کی بول چال، رہن سہن، چال ڈھال، وضع قطع اور رنگ ڈھنگ وغیرہ کا انداز شامل ہوتا ہے۔ جٹمن کی تعریف

اسی زمرے میں آتی ہے۔ چونکہ اسلوب کی اس قسم کی تعریفوں کا دائرہ بہت وسیع ہے اس لیے یہ نفسیات، انسانیات اور سماجیات جیسے علوم کا بھی احاطہ کرتی ہیں، لیکن ہمارے لیے بہتر یہی ہوگا کہ ہم اسلوب کی صرف انھی تعریفوں پر غور کریں جن کا تعلق زبان کے استعمال سے ہے۔

3- تیسرے زمرے میں اسلوب کی وہ تعریفیں آتی ہیں جو خیال کے موثر اظہار کے حوالے سے کی گئی ہیں۔ ان میں خیال کے موثر اظہار پر زور پایا جاتا ہے۔ سوفٹ، اسلیڈ، کوئیلر کوچ، لوکس، گراہم ہف اور آل احمد سرور وغیرہ نے اسلوب کی جو تعریفیں بیان کی ہیں ان کا تعلق اسی زمرے سے ہے۔ شوپنہار اور کروچے کی تعریفیں بھی غالباً اسی کی طرف اشارے ہیں۔

(3)

اسلوب کا ادب کے ساتھ بہت گہرا رشتہ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر علمائے ادب آج بھی اسلوب سے ادبی زبان مراد لیتے ہیں اور اسلوب کو 'اچھی'، 'موثر' اور 'خوب صورت' تحریر کی خصوصیت سمجھتے ہیں۔ اسلوب کو اب تک صرف ادبی نقادوں کی توجہ کا مرکز خیال کیا جاتا تھا، لیکن زبان اور اسلوب کے درمیان گہرے باہمی رشتے کی شناخت کے بعد اسلوب کا مطالعہ اب ماہرین لسانیات کی بھی توجہ کا مرکز بن گیا ہے۔

اسلوب سے کسی مصنف کے یہاں زبان کا انفرادی استعمال بھی مراد لیا جاتا ہے، مثلاً میر تقی میر کے یہاں زبان کا جو مخصوص استعمال ملتا ہے اسے میر کا اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح دوسرے مصنفین کے زبان کے استعمال کو بھی اسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے، مثلاً مرزا غالب کا اسلوب، ڈپٹی نذیر احمد کا اسلوب یا پریم چند کا اسلوب، وغیرہ۔ کسی مخصوص ادبی طبقے یا حلقے، یا کسی دور یا دبستان کے زبان کے استعمال کو بھی اسلوب کہہ سکتے ہیں، مثلاً ایہام گو شعرا کا اسلوب، دبستانِ لکھنؤ کا اسلوب یا ترقی پسند مصنفین کا اسلوب۔ اسی طرح کسی شعری و ادبی صنف میں زبان کے استعمال کو بھی اسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے، مثلاً غزل کا اسلوب، قصیدے کا اسلوب، مثنوی کا اسلوب، ناول کا اسلوب، وغیرہ۔ ان مثالوں میں اسلوب سے زبان کے برتے جانے کا انداز یا زبان کا مخصوص و منفرد استعمال مراد ہے، لیکن زبان سے اسلوب مراد لیے جانے کی مثالیں بھی ملتی ہیں، مثلاً حکیم آغا جان عیش نے غالب کی مشکل پسندی سے تنگ آ کر جب یہ کہا تھا کہ —

زبانِ میر سمجھے اور کلامِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

تو ''زبانِ میر'' سے ان کی مراد میر تقی میر کا اسلوب تھا جو غالب کے مشکل اور پیچیدہ اسلوب کے مقابلے میں سہل اور آسان اسلوب تھا۔

ادبی تنقید میں اچھے اور برے اسلوب کی تخصیص بھی پائی جاتی ہے، نیز کامیاب اور ناکام اسلوب کی اصطلاحیں بھی ملتی ہیں، اور اسلوب کو اس کی خوبی یا خامی کے نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں اس طرح کی اصطلاحیں بھی بہت عام ہیں، مثلاً 'سادہ'، 'بے تکلف'، 'موزوں'، 'خوش آہنگ'، 'شگفتہ'، 'خوب صورت' یا 'مرصع' اسلوب۔

(4)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوب کا مطالعہ لسانیات کا بھی ایک میدان ہے، لیکن لسانیات میں ذوق اور وجدان کی بنیاد پر اقداری فیصلے (Value judgments) نہیں کیے جاتے۔ یہاں اسلوب کو نہ تو کوئی زیور سمجھا جاتا ہے اور نہ کوئی حسن یا وصف۔ اچھے اور برے اسلوب کی تخصیص بھی لسانیاتی نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے کہ اس کا تعلق تاثراتی ردِعمل سے ہے۔ علاوہ ازیں لسانیات میں اسلوب کا مطالعہ صرف تحریری زبان تک ہی محدود نہیں رہتا، اور نہ اس کا تعلق زبان کے کسی ایک پہلو سے ہوتا ہے، بلکہ اس میں زبان کے تمام پہلوؤں اور سطحوں کا احاطہ کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ اسلوب میں معنی یعنی Deep structure سے زیادہ زبان کی ساخت اور ہیئت یعنی Surface structure پر توجہ صرف کی جاتی ہے اور حتمی مطالعے کے حوالے ہی سے معنی و مفہوم تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔

یہیں اسلوب کی وہ تعریف بھی زیرِ بحث آجاتی ہے جو کلینتھ بروکس اور رابرٹ پن وارن نے 'بہ حیثیتِ انتخاب' (Style as choice) پیش کی ہے جس سے وہ کسی شاعر کا، اپنے لفظوں کے انتخاب اور ان کی ترتیب و تنظیم کا طریقہ مراد لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترتیب و تنظیم کا مسئلہ دراصل ہیئت (Form) کا مسئلہ ہے، لہٰذا اسلوب اپنے وسیع مفہوم میں لازماً ہیئت کا مترادف ہے۔(25)

انکوسٹ نے اپنے مضمون(26) "On Defining Style" میں اسلوب بہ طور انتخاب (Style as a choice) کے مسئلے کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ انتخاب سے اس کی مراد ''متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب''(27) سے ہے جو ایک ہی بات کو مختلف طریقوں سے کہنے یا ایک ہی مفہوم کو مختلف انداز سے ادا کرنے کا دوسرا نام ہے۔ اس موقع پر امریکی ماہرِ لسانیات چارلز ایف ہاکٹ کا ذکر بے جا نہ ہوگا جس نے اسلوب کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ''ایک ہی زبان کے دو فقرے یا جملے جو تقریباً ایک ہی مفہوم کو ادا کرتے ہوں، جب اپنی لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے مختلف ہوں تو کہا جائے گا کہ ان [فقروں یا جملوں] میں اسلوب کا فرق ہے۔''(28) ہاکٹ کے اس خیال سے بعض دوسرے ماہرین لسانیات بھی متفق نظر آتے ہیں۔

جہاں تک انتخاب کا تعلق ہے، یہ الفاظ کی سطح پر بھی ممکن ہے اور صوتی، صرفی اور قواعدی سطح پر بھی، نیز انتخاب اسلوبیاتی بھی ہو سکتا ہے اور غیر اسلوبیاتی بھی۔ انتخاب کا مسئلہ ایک طرح سے ترادفی اظہار (Synonymic expression) کا مسئلہ ہے، کیونکہ جب تک کہ دو یا دو سے زائد الفاظ یا کلمات کے معنی تقریباً ایک جیسے نہ ہوں، ان کا انتخاب اسلوب کی تشکیل میں معاون ثابت نہیں ہو سکتا۔

ایک ہی بات کو مختلف ڈھنگ سے کہنے یا ایک ہی خیال کو مختلف انداز سے ادا کرنے کی مثالیں بول چال کی زبان میں بھی پائی جاتی ہیں اور شعر و ادب میں بھی۔ مثال کے طور پر عام گفتگو کے یہ جملے ملاحظہ ہوں:

(1) پانی برس رہا ہے۔
(2) آپ کہاں سے آ رہے ہیں؟
(3) مجھے آپ سے مل کر بہت خوشی ہوئی۔
(4) آپ بیٹھیں، میں ابھی آیا۔
(5) یہ کتاب میں نے ہی آپ کو دی تھی۔
(6) سورج ڈوبتے ہی ہر طرف اندھیرا چھا گیا۔

ان جملوں کو علی الترتیب یوں بھی ادا کیا جا سکتا ہے:

(الف) بارش ہو رہی ہے۔

(ب) آپ کہاں سے تشریف لا رہے ہیں؟

(ج) مجھے آپ سے مل کر بے حد مسرت ہوئی۔

(د) آپ تشریف رکھیں، میں ابھی حاضر ہوا۔

(ہ) یہ کتاب میں نے ہی آپ کو پیش کی تھی۔

(و) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔

اوپر کے دونوں طرح کے جملے یعنی (1) اور (الف)، (2) اور (ب)، (3) اور (ج) وغیرہ ایک ہی زبان (اردو) سے تعلق رکھتے ہیں۔ معنی و مفہوم اور ادائے مطلب کے لحاظ سے یہ ایک ہی طرح کے جملے ہیں، لیکن اپنی لسانیاتی ساخت اور الفاظ کے انتخاب، نیز ترتیب و تنظیم کے لحاظ سے ان میں نمایاں فرق پایا جاتا ہے۔ یہی فرق دونوں طرح کے جملوں کے درمیان اسلوب کا فرق کہلائے گا، کیوں کہ یہاں ایک ہی بات مختلف ڈھنگ اور مختلف انداز سے کہی گئی ہے۔

جداگانہ طرزِ اظہار کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ جب ہم میں سے کوئی اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے تو اس سانحے کا اظہار ہم ان الفاظ میں کرتے ہیں:

1- وہ نہیں رہے۔

2- وہ فوت ہو گئے۔

3- وہ جاں بحق ہو گئے۔

4- وہ چل بسے۔

5- وہ رحلت فرما گئے۔

6- وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔

7- وہ داغِ مفارقت دے گئے۔

8- وہ اس دنیا سے کوچ کر گئے۔

9- انھوں نے سفرِ آخرت اختیار کیا۔

10- انھوں نے آخری سانسیں لیں۔

11- انھوں نے کنجِ لحد بسایا۔

12- انھوں نے داعیِ اجل کو لبیک کہا۔

13- انھوں نے جان، جاں آفریں کے سپرد کر دی۔

14- ان کی روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گئی۔

15- ان کا انتقال ہو گیا۔

اس مفہوم کے اظہار کے لیے، ان کے علاوہ بھی کئی الفاظ اور فقرے ہیں، مثلاً 'اپنے خالقِ حقیقی سے جا ملنا، طائرِ جاں کا قفسِ خاکی کو خیرباد کہنا'، 'آنکھیں بند ہونا' وغیرہ، ع

جب آنکھ ہوئی بند تو عقدہ یہ کھلا

ان تمام مثالوں میں ایک ہی معنی و مفہوم کو اظہار کی مختلف شکلیں دی گئی ہیں جن میں الفاظ اور ان کی نحوی ترتیب کا فرق واضح ہے۔ یہی فرق ان جملوں کے درمیان اسلوب کا فرق ہے۔

اسی طرح غالب نے جو بات اس شعر میں کہی ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

تقریباً وہی بات ناسخ نے اپنے اس شعر میں دوسرے انداز سے کہہ دی ہے:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

یہ دونوں اشعار مضمون و مفہوم کے اعتبار سے تقریباً ایک ہیں، لیکن غالب اور ناسخ کے کہنے کے انداز میں فرق ہے۔ یہی فرق دونوں اشعار یا دونوں شاعروں کے درمیان اسلوب کا فرق ہے۔

میر تقی میر اور مرزا غالب کے یہاں بھی ایسے بے شمار اشعار پائے جاتے ہیں جن میں خیال و مضمون یا مفہوم تو تقریباً ایک ہی جیسا ہے، لیکن مفہوم کو ادا کرنے کا انداز یا طرز مختلف ہے، لہٰذا ان کے اسلوب میں بھی فرق پایا جانا لازمی ہے۔ اسلوب کا یہی فرق یا امتیاز شاعر کی انفرادیت کے تعین میں مددگار ثابت ہوتا ہے، ورنہ صرف موضوع سے کسی شاعر کی انفرادیت کا اندازہ نہیں

لگایا جا سکتا، کیوں کہ موضوع خواہ کیسا بھی ہو، یہ کسی ایک شخص کی ملکیت نہیں ہوتا۔ ایک ہی موضوع پر کہے گئے میر اور غالب کے اشعار کے درمیان اسلوبیاتی فرق کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1 (الف) میر:

سرا ہا اُن نے ترا ہاتھ، جن نے دیکھا زخم   شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

1 (ب) غالب:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو   یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

2 (الف) میر:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو   ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

2 (ب) غالب:

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو   مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

3 (الف) میر:

بھاگے مری صورت سے وہ عاشق میں اس کی شکل پہ

میں اس کا خواہاں یاں تلک وہ مجھ سے بیزار اس قدر

3 (ب) غالب:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار   یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

4 (الف) میر:

عشق کرتے ہیں اس پری رو سے   میر صاحب بھی کیا دوانے ہیں

4 (ب) غالب:

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدؔ   آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

دو مختلف لسانی اظہارات کے درمیان اسلوبیاتی فرق کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

مرزا رجب علی بیگ سرور نے 'فسانۂ عجائب' (1824-25) میں طلوعِ آفتاب کا منظر ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''جس وقت زاغِ شب نے بیضہ ہائے انجم آشیانۂ مغرب میں

چھپائے، اور صیادانِ سحر خیز دام بر دوش آئے، اور سیمرغِ زریں جناح، طلا بال، غیرتِ لعلِ بدخشاں بہ صد عظم و شانِ قفسِ مشرق سے نکل کے گلشنِ زنگاری میں جلوہ افروز ہوا، یعنی شب گزری، روز ہوا۔'' (29)

اسی مفہوم کو اسمٰعیل میرٹھی نے بالکل سیدھے سادے انداز میں صرف ایک مصرعے میں یوں ادا کر دیا ہے، ع

رات گزری نور کا تڑکا ہوا

ان مثالوں میں سرور اور اسمٰعیل نے تقریباً ایک ہی مفہوم کو الگ الگ انداز سے ادا کیا ہے۔ یہاں ایک دوسرے کے اسلوب کا فرق بالکل واضح ہے۔

اس نوع کی مثالیں میر انیس اور مرزا دبیر کے مرثیوں میں بھی بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ شبلی نعمانی نے 'موازنۂ انیس و دبیر' میں میر انیس اور مرزا دبیر کے متحد المضمون مرثیوں کی ایک طویل فہرست دی ہے۔ ان مرثیوں کے مطالعے سے دونوں شعرا کے درمیان اسلوب کے فرق کا اندازہ بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ یہاں انیس و دبیر کے ہم مضمون اشعار کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1 (الف) میر انیس:

پانی تھا گرم، گرمیِ روزِ حساب تھی   ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

1 (ب) مرزا دبیر:

مثلِ تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب   ہوتی تھیں سیخِ موج پہ مرغابیاں کباب

2 (الف) میر انیس:

یوں روح کے طائرتن سے در چھوڑ کے بھاگے   جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے

2 (ب) مرزا دبیر:

یوں جسمِ رعشہ دار سے جانیں ہوئیں رواں   جیسے مکاں سے زلزلے میں صاحبِ مکاں

3 (الف) میر انیس:

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے ستم گاروں کی   برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی

3 (ب) مرزا دبیر:

گردِ عباس کے کثرت تھی ستم گاروں کی ۔۔۔ مینہ تو تیروں کا تھا اور برق تھی تلواروں کی

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، انتخاب اسلوبیاتی بھی ہو سکتا ہے اور غیر اسلوبیاتی بھی۔ لیکن انتخاب خواہ اسلوبیاتی ہو یا غیر اسلوبیاتی، اس کا پہلے قواعدی ہونا، یعنی قواعد کے اصولوں پر پورا اترنا لازمی ہے۔ ہم معنی اظہار یا تقریباً ایک ہی معنی رکھنے والے الفاظ، تراکیب، فقروں اور جملوں کے درمیان انتخاب کو اسلوبیاتی انتخاب (Stylistic choice)، اور دو الگ الگ معنی رکھنے والے لسانی اظہار کے درمیان انتخاب کو غیر اسلوبیاتی انتخاب کہیں گے۔ مثلاً 'آپ کا خط ملا' کی جگہ اگر یہ کہا جائے کہ 'آپ کا گرامی نامہ موصول ہوا' تو یہ اسلوبیاتی انتخاب ہوگا، لیکن اگر 'آپ کا خط ملا' کی جگہ 'آپ کا تار ملا' کہا جائے تو خط اور تار کے درمیان لفظی انتخاب کو غیر اسلوبیاتی انتخاب کہیں گے۔ بول چال کی زبان اور شعر و ادب سے جو مثالیں سطورِ بالا میں پیش کی گئی ہیں وہ تمام مثالیں اسلوبیاتی انتخاب کے زمرے میں آتی ہیں کہ ان میں تقریباً ایک ہی خیال و مضمون اور ایک ہی معنی و مفہوم کو الگ الگ انداز سے ادا کیا گیا ہے۔

میر انیس کے مرثیوں میں اسلوبیاتی انتخاب کی بڑی اچھی مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں، مثلاً ''اوس'' اور ''شبنم'' دونوں ہم معنی الفاظ ہیں، لیکن کلام میں اسلوبیاتی شان پیدا کرنے کے لیے میر انیس نے کہیں اوس کا لفظ استعمال کیا ہے اور کہیں شبنم کا، مثالیں یہ ہیں:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اور، ع

شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

شبلی نے اس اسلوبیاتی نکتے کو 'فصاحت' کے نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ ''اگر 'اوس' کے بجائے 'شبنم' کا لفظ لایا جائے تو فصاحت خاک میں مل جائے گی، لیکن یہی 'اوس' کا لفظ... 'شبنم' کے بجائے لاؤ تو فصاحت بالکل ہوا ہو جائے گی''۔ (30)

اس میں کوئی شک نہیں کہ میر انیس کو اسلوبیاتی انتخاب پر مکمل عبور حاصل تھا جس کا

انھیں خود بھی احساس تھا، اسی لیے انھوں نے بڑے پرزور انداز میں یہ بات کہی تھی:

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

کسی مضمون کو نئے نئے ''ڈھنگ'' اور الگ الگ انداز یا ''رنگ'' سے باندھنا نت نئے اسلوب کی تشکیل ہی تو ہے!

اردو میں اسلوبیاتی انتخاب کی مثالیں صرف الفاظ ہی کی سطح پر نہیں، بلکہ صوتی، صرفی، نحوی اور قواعدی سطحوں پر بھی پائی جاتی ہیں جن کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے:

1- صوتی

اردو میں ایسے بے شمار الفاظ پائے جاتے ہیں جن میں دو مختلف آوازوں، خواہ وہ مصمتے (Consonants) ہوں یا مصوتے (Vowels)، کے درمیان انتخاب سے معنی میں تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ آوازوں کا یہ فرق معنیاتی فرق کی بجائے اسلوبیاتی فرق کو نمایاں کرتا ہے۔ اس قسم کی چند مثالیں یہ ہیں:

(1) مصمتے: سفید/ سپید (ف/ پ)، شلجم/ شلغم (ج/ غ)، نکہت/ نگہت (ک/ گ)، بادشاہ/ پادشاہ (ب/ پ)، استاد/ استاذ (د/ ذ)، قمیص/ قمیض (ص/ ض)، توکل/ توقل (ک/ ق)، ع

کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام پادشاہی

(اقبال)

(2) مصوتے (طویل و مختصر): راہ/ رہ، شاہ/ شہ، سیاہ/ سیہ، نگاہ/ نگہ، گناہ/ گنہ، ماہ/ مہ، گاہ/ گہ (بمعنی جگہ)، ماہتاب/ مہتاب، خاموش/ خمُش، وغیرہ:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم تھی

(غالب)

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا

(غالب)

شاہ کے باغ میں یہ تازہ نہال اچھا ہے

(غالب)

تری نگاہ فرومایہ، ہاتھ ہے کوتاہ
ترا گنہہ کہ نخیل بلند کا ہے گناہ

(اقبال)

خاموش ہے چاند نی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

(اقبال)

2- قواعدی

قواعدی یا صرفی ونحوی سطحوں پر دو کلمات کے درمیان اسلوبیاتی انتخاب کی حسب ذیل مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں:

(1) فعلی شکلیں: آیئے/آئیں، بیٹھیے/بیٹھیں، فرمایئے/فرمائیں، پوچھو ہو/ پوچھتے ہو، بولے ہے/ بولتا ہے، آئے ہے/آتا ہے، جلے ہے/جلتا ہے، آوے/آئے، وغیرہ۔

کیا بودوباش پوچھو ہو پورب کے ساکنو

(میر)

جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

(میر)

آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب

(غالب)

جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو

(غالب)

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے

(غالب)

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا، اب تو بہت کم بولے ہے

(فراق گورکھپوری)

(2) اسمائے جمع: خطوط/خطوں، شعرا/شاعروں، الفاظ/لفظوں، منازل/منزلوں (غیر فاعلی حالت میں)۔ مراسلات/مراسلے، تعطیلات/تعطیلیں، حادثات/حادثے، افواج/فوجیں (فاعلی حالت میں)۔

(3) اسم فاعل: باشندہ/رہنے والا، دہندہ/دینے والا، جویندہ/ڈھونڈنے والا، بخشندہ/بخشنے والا، نامہ بر/خط لے جانے والا، نغمہ سرا/گیت گانے والا، خدا ترس/خدا سے ڈرنے والا، غم خوار/غم کھانے والا، وغیرہ۔

(4) اسم مفعول: آزمودہ/آزمایا ہوا، پژمردہ/کمھلایا ہوا، خوابیدہ/سویا ہوا، شکستہ/ٹوٹا ہوا، رسیدہ/پہنچا ہوا، وغیرہ۔

(5) نحوی ساخت وترتیب: اُن کی آمد پر/ ان کی تشریف آوری پر، 'رہائی طلسم سے اس گرفتار محبت کی' (فسانۂ عجائب)، 'شروع قصے کا' (باغ و بہار)، 'سرگذشت آزاد بخت بادشاہ کی' (باغ وبہار)۔

(6) مرکب توصیفی: حسنِ ظاہری/ظاہری حسن، لشکرِ شاہی/شاہی لشکر، شب تاریک/تاریک شب، ابرِ سیاہ/سیاہ بادل، وجہ خاص/خاص وجہ، آہِ سرد/ٹھنڈی آہ، وغیرہ۔

(7) مرکب اضافی: تازگیِ خیال/خیال کی تازگی، باعثِ فخر/فخر کا باعث، جدائی محبوب/محبوب کی جدائی، نشۂ دولت/دولت کا نشہ، دردِ دل/دل کا درد، بوئے گل/ پھول کی مہک، نورِ سحر/صبح کی روشنی، وغیرہ۔

(8) مرکب عطفی: شب وروز/ رات دن، نشیب وفراز/ اونچ نیچ (اتار چڑھاؤ)، اتحاد واتفاق/میل جول، بودوباش/رہن سہن، درس وتدریس/پڑھنا پڑھانا، آباواجداد/ باپ دادا، خیر وشر/بھلائی برائی، رنج وراحت/دکھ سکھ، وغیرہ۔

(9) تمیز (متعلق فعل): تقریباً/قریب قریب، خصوصاً/خاص طور سے، قصداً/جان بوجھ کر، فی الفور/بہت جلد، فی الحقیقت/حقیقت میں، زنہار/ہرگز، سدا/ہمیشہ، ناگاہ/اچانک، آخرالامر/آخر

کار، حتی الامکان/ جہاں تک ہو سکے، نے/ نہ :

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

(غالب)

(10) حروف: تا/ تک/ تلک، پر/ پہ، اگر/ گر، پر/ لیکن، از/ سے، در/ میں، یا/ اے، حیف/ افسوس، بر/ پر، با/ ساتھ، آگے/ پہلے، گو/ اگرچہ، وغیرہ:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

(غالب)

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

(غالب)

(5)

متبادل اظہارات (Alternative expressions) کی جو مثالیں سطورِ بالا میں پیش کی گئی ہیں انھیں ایک طرح سے زبان کے استعمال میں تباین (Variation) بھی کہہ سکتے ہیں، لہٰذا اسلوب کی ایک تعریف ''زبان کے استعمال میں تباین'' کی حیثیت سے بھی کی جا سکتی ہے۔ (31) زبان کی مختلف سطحوں پر تباین کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جو اسلوب کی تشکیل میں بے حد معاون ثابت ہوتی ہیں، مثلاً:

1- صوتی

آشیان (آشیاں/ آشیانہ):

پنہاں تھا دامِ سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

زیاد (زیادہ):

نہیں، کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

سونچ (سوچ):

فائدہ کیا سونچ آخر تو بھی دانا ہے اسدؔ
دوستی ناداں کی ہے، جی کا زیاں ہو جائے گا

تھبا (تھما):

زخم گر دب گیا، لہو نہ تھبا
کام گر رک گیا، روا نہ ہوا

ڈھونڈھا (ڈھونڈا):

حالِ دل نہیں معلوم، لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈھا، تم نے بارہا پایا

2- لغوی

شرم رکھ لی (لاج رکھ لی):

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا، وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

دھرا ہوتا (رکھا ہوتا):

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

مند گئیں (بند ہو گئیں):

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ
یار لائے مری بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

پرے (دور):

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

3- قواعدی

ترا احوال (ترے احوال):

غالبؔ ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو
وہ سن کے بلا لیں، یہ اجارا نہیں کرتے

ترا جلوہ گاہ (تری جلوہ گاہ):

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ ترا جلوہ گاہ ہو

بھوں پاس (بھوں کے پاس):

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ، قبلۂ حاجات چاہیے

ہوتے تک (ہونے تک):

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

دیکھ (دیکھ کر):

عارضِ گل دیکھ، روئے یار یاد آیا مجھے
جوششِ فصلِ بہاری اشتیاق انگیز ہے

مرگئے پر (مرجانے پر):

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مرگئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے

تیشے بغیر (تیشے کے بغیر):

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن، اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

چار موج اٹھتی ہے (چار موجیں اٹھتی ہیں):

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو
موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

جا (جا کر):

کعبے میں جا، بجائیں گے ناقوس
اب تو باندھا ہے دیر میں احرام

کہویں (کہیں):

وحشتؔ و شیفتہؔ اب مرثیہ کہویں شاید
''مر گیا غالبؔ آشفتہ نوا'' کہتے ہیں

کوئی بتاؤ (کوئی بتائے):

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے

کسو (کسی):

کیوں ڈرتے ہو عشاق کی بے حوصلگی سے
یاں تو کوئی سنتا نہیں فریاد کسو کی

4- معنیاتی

صاحب (محبوب):

آئینہ دیکھ، اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

شخص (محبوب):

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

کھلنا (ظاہر ہونا):

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب!
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسدؔ
کھلا، کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

(6)

شاعری کی زبان بول چال کی زبان سے کافی حد تک مختلف ہوتی ہے۔ اس میں اکثر لسانی نارم سے انحراف پایا جاتا ہے جس کی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے بیحد اہمیت ہوتی ہے۔ اسی لیے چارلز اوس گڈ نے اسلوب کی تعریف "نارم سے انحراف" (Deviations from a norm) کی حیثیت سے کی ہے۔ (32) لیکن اوس گڈ سے پہلے ایرک ویلنڈر نے یہ کہا تھا کہ "لسانیاتی مفہوم میں، اسلوب سے عام طور پر ہر وہ خاص پیرایۂ اظہار مراد ہے جو عام پیرایۂ اظہار کے بالکل برعکس ہو۔" (33) اگر غور سے دیکھا جائے تو اوس گڈ کی اسلوب کی تعریف، اس تعریف کا عکس معلوم ہوتی ہے۔ 'نارم' سے یہاں زبان کا مقررہ ضابطہ، طے شدہ اصول، تسلیم شدہ معیار، نیز مروج نمونہ اور ماڈل مراد ہے جس سے پھر جانا یا جس کی خلاف ورزی کرنا 'انحراف' کہلاتا ہے۔ یہ انحراف زبان کی مختلف سطحوں پر پایا جاتا ہے جو اسلوب کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔

زبان میں انحراف بالعموم نئے لسانی تجربوں، اسلوبیاتی جدتوں، نیز پیرایۂ بیان یا طرزِ اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش یا تشکیل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ زبان میں جدّت، ندرت اور تنوع، زبان کے مروج قاعدوں، مقررہ اصولوں اور طے شدہ نمونوں (Patterns) سے انحراف ہی کی صورت میں پیدا ہوتا ہے اور اسی سے زبان میں تازگی، تنوع، نئے پن اور انوکھے پن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اگر زبان میں کاٹ چھانٹ، تراش خراش، توڑ پھوڑ اور انحراف کا عمل جاری نہ رہے تو زبان میں نئے الفاظ، نئی تراکیب، نئے تلازمات، نئے پیرایۂ اظہار اور نئے اسالیب کی تشکیل کے امکانات معدوم ہو جائیں یا محدود ہو کر رہ جائیں۔ اگر صحیح معنی میں دیکھا جائے تو مصنف کے انفرادی طرزِ اظہار کا تعلق بھی انحراف ہی سے ہے، کیوں کہ کسی مصنف کے یہاں مروج نارم سے جس قدر انحراف ہوگا اس کے طرزِ اظہار میں اسی قدر انفرادیت پائی جائے گی۔ اسی لیے اسلوب کو "اظہار کی انفرادی صفات" ("Individual traits of expression") سے تعبیر کیا گیا ہے۔ (34)

انحراف کبھی تو اس صورت میں پیدا ہوتا ہے جب کوئی مصنف اپنے اوپر چند التزامات عائد کر لیتا ہے یا وہ ان التزامات کو جو پہلے سے نارم کی شکل میں موجود ہوتے ہیں ترک کر دیتا ہے۔ التزامات کے اسی ترک واختیار اور رد و قبول سے ادب میں نئے نئے اسالیب کی تشکیل عمل میں آتی ہے، مثلاً میر امن نے 'باغ و بہار' (1803) کے لیے نہایت سادہ و سلیس زبان کا انتخاب کیا تھا، لیکن 'باغ و بہار' کی تصنیف کے بیس سال بعد جب مرزا رجب علی بیگ سرور نے 'فسانۂ عجائب' (25-1824) لکھی تو زبان کے اس ماڈل سے انحراف کرتے ہوئے نہایت رنگین اور مقفیٰ و مسجع زبان کا التزام اپنے اوپر عائد کر لیا اور اس طرح ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی۔ اسی طرح جدید دور کے بے شمار شاعروں نے ردیف وقافیے کی پابندی اور ارکان و اوزان کے التزامات کو ترک کر کے، نثری نظمیں کہنا شروع کیں جو بہر حال ایک نئے شعری اسلوب کی نمائندگی کرتی ہیں۔

یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ انحراف سے نہ تو غیر معیاری، بے قاعدہ، یا بگڑی ہوئی زبان مراد ہے، اور نہ اصول وقواعدِ زبان کی شکست وریخت اس کا منشا ہے، بلکہ انحراف سے یہاں زبان کی وہ خصوصیات مراد ہیں جو کسی فن پارے، فن کار یا کسی دور میں پہلے سے موجود نہ تھیں (یا اگر موجود تھیں تو ان کی نوعیت بالکل مختلف تھی)، لیکن جو محض زبان میں جدت وندرت اور تنوع پیدا کرنے کے خیال سے یا پیرایۂ اظہار کے نئے سانچوں کے طور پر معرضِ وجود میں آئیں اور جن کی وجہ سے کسی مصنف کے طرزِ اظہار میں انفرادی صفات پیدا ہوئیں، جن کی بنیاد پر ایک مصنف کو دوسرے سے ممیز وممتاز بتانے میں آسانیاں پیدا ہوئیں۔

لسانی 'نارم' سے انحراف ترسیل وابلاغ میں دشواریاں پیدا نہیں کرتا، لیکن یہی انحراف جب حد سے سوا ہو جاتا ہے تو ابہام کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ حد سے زیادہ انحراف ترسیل کی ناکامی کا بھی سبب بنتا ہے اور ترسیل کی ناکامی سے ابلاغ کی ناکامی کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے باوصف شاعروں نے انحراف سے کام لیا ہے اور طرح طرح کے انحرافات ڈھونڈ نکالے ہیں۔ بہ مقابلۂ نثر، شاعری میں انحراف کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں کیوں کہ شاعری کی نحو نثر کی نحوی ترکیب وترتیب سے مختلف ہوتی ہے، نیز شاعری کی قواعدی یا نحوی ترتیب کبھی ایک حالت پر نہیں رہتی۔ اس میں برابر تباین (Variation) پیدا ہوتا رہتا ہے۔ علاوہ ازیں نثر کے مقابلے میں، شاعری میں انتخابی پابندیوں (Selectional restrictions) کی خلاف ورزی زیادہ کی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری میں جدتِ طبع، تخیل آفرینی اور ندرتِ بیان نیز معنیاتی عدم مطابقت (Semantic incompatibility) سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ اور یہی وہ عوامل ہیں جو انحرافات کی تشکیل کا سبب بنتے ہیں اور جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے، حد سے زیادہ انحراف ابہام کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کے نتیجے میں شاعری مہمل گوئی بن جاتی ہے۔

لسانی نارم اور انتخابی ضابطوں اور پابندیوں سے انحراف کی مثالیں موجودہ دور کے شعرا کے کلام میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ ذیل میں اس نوع کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان شعرا کے یہاں شعری اظہار کی جدت وندرت، الفاظ کے نئے انسلاکات اور اظہار کے نئے لسانی سانچوں کی تشکیل کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ممتاز شاعر شہریار کی ایک غزل کے اس شعر میں لسانی نارم سے انحراف کی نہایت عمدہ مثال دیکھنے کو ملتی ہے جہاں انھوں نے ''نیند بوئیں'' کی ترکیب استعمال کی ہے:

چلو آنکھوں میں پھر سے نیند بوئیں
کہ مدت سے اسے دیکھا نہیں ہے (35)

فعل ''بونا'' کا منطقی ومعنیاتی رشتہ نباتاتی اشیاء اور ان کے بیجوں سے ہے جنھیں زمین (کی مٹی) کی ہلکی سی پرت ہٹا کر اس کے اندر دبا دیا جاتا ہے یا گاڑ دیا جاتا ہے۔ لیکن متذکرہ شعر میں شاعر نے بونا کی تصریفی شکل ''بوئیں'' کو ''نیند'' کے ساتھ ترکیب دے کر، جو ایک انسانی /

حیوانی جبلت ہے، غیر منطقی (Illogical) انسلاک پیدا کیا ہے جس کی وجہ سے لفظی سطح پر انتخابی پابندی (Selectional restriction) کی خلاف ورزی ہوئی ہے۔ لسانیاتی اصطلاح میں اسے معنیاتی عدم مطابقت (Semantic incompatibility) کہتے ہیں جو ''فورگراونڈنگ'' (Foregrounding) (36) کی ایک شکل ہے۔ شعری اظہار میں جدت، ندرت اور انوکھا پن اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے، اور یہی چیز طرزِ اظہار کا انفرادی وصف (Individual trait of expression) بن جاتی ہے۔

دیگر معاصر شعراء کے کلام میں فورگراونڈنگ اور نارم سے انحراف کی مثالیں درج ذیل ہیں:

حدِ افق پہ شام تھی خیمے میں منتظر
(وزیر آغا)

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی
(عادل منصوری)

وہ چیختی ہوئی کھڑکی نہ مہکتے در و بام
(سلطان اختر)

نیند کے در پہ ہوئی ہے دستک
(وحید اختر)

کن ہواؤں نے پکارا تھا کہ ہشیار ہوئے
(مظہر امام)

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)

پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

ذہن میں کچھ نئے سوال اُگا

(صادق)

اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے

(شہاب جعفری)

وہی لمحہ مری آنکھوں میں چمٹ جائے گا

(شہزاد احمد)

دیر تک چاند سوچا کیا

(عزیز تمنائی)

مرے کمرے میں یادیں سو رہی ہیں

(کفیل آذر)

یہ پیڑ دھوپ نہائیں جو ابر چھٹ جائے

(راشد متین)

رات کے ہاتھ مرے جسم کو سہلاتے ہیں

(توصیف تبسم)

چاند اُگا ہے پروائی، چلنا ہے تو چل

(مظفر حنفی)

پتوں کے لحافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا

(راہی معصوم رضا)

پت جھڑ! تو نے کس کس کو حیران کیا ہے؟

(ابن انشا)

جو طوفانوں کے ڈر سے پانیوں میں سر چھپاتی ہیں
میں ایسی سیپیوں میں کوئی گوہر دیکھ لیتا ہوں

(ساقی فاروقی)

اک عجب بات ہے جب سے تری آواز چکھی
اپنے ہونے کا ہوا مجھ کو نشہ، کون ہے تو

(عبداللہ کمال)

باہر گلی میں چلتے ہوئے لوگ تھم گئے
تنہائیوں کا شور تھا خالی مکان میں

(ظفر اقبال)

حواشی

1- 'اسلوب' کو انگریزی میں Style کہتے ہیں جو لاطینی زبان کے لفظ Stilus سے مشتق ہے جس کے معنی اس نکیلے اوزار کے ہیں جس سے قدیم زمانے میں موم کی تختیوں پر لکھنے کا کام لیا جاتا تھا۔

2- نثار احمد فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں Stilus (جس سے انگریزی لفظ 'Style' نکلا ہے) کو یونانی زبان کا لفظ بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ Stilus لاطینی (Latin) زبان کا لفظ ہے، نہ کہ یونانی (Greek) زبان کا۔ ملاحظہ ہو نثار احمد فاروقی کا مضمون "اسلوب کیا ہے؟" مشمولہ 'دید و دریافت' (دہلی: آزاد کتاب گھر، 1964)، ص 203۔

3- مثلاً، جان مڈلٹن مرے (John Middleton Murry) کا خیال ہے کہ 'اسلوب' پر بحث اگر ذرا بھی سائنسی چھان بین کی روشنی میں کی جائے تو ادبی جمالیات اور اصولِ لغت کے تمام تر سرمایے کا احاطہ کرنا ہوگا، اور چھے لکچرز تو کیا چھے کتابیں بھی اس بحث کے لیے ناکافی ثابت ہوں گی۔ ملاحظہ ہو جان مڈلٹن مرے کی کتاب The Problem of Style (آکسفرڈ: پیپر بیکس، 1967)، ص 3۔ [پہلی اشاعت 1922]

4- ملاحظہ ہو Oxford English Dictionary، جلد دہم (آکسفرڈ: آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، 1933)، ص 1205-07۔

5- بفوں (Buffon) کے فرانسیسی الفاظ یہ ہیں: "Le style,c' est l' homme meme." جس کا انگریزی میں ترجمہ "Style is the man himself" کیا گیا ہے۔ یہ بات بفوں نے فرانچ اکادمی کے ایک جلسے کو خطاب کرتے ہوئے 1753 میں کہی تھی۔ ملاحظہ ہو نلز ایرک انکوسٹ و دیگر (Nils Erik Enkvist and others) کی تصنیف Linguistics and Style (لندن: آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، 1971)، ص 21۔ [پہلی اشاعت 1964]

6- بہ حوالہ عابد علی عابد، 'اسلوب' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1976)، ص 62۔

7- جوناتھن سوئفٹ (Jonathan Swift): "Proper words in proper places." بہ حوالہ جارج ٹرنر (George Turner)، Stylistics (پنگوئن بکس، 1973)، ص 21۔

8- ایمرسن (Emerson): "A man's style is his mind's voice". بہ حوالہ ایلن وارنر (Allen Warner) کی کتاب A Short Guide to English Style (لندن: آکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، 1961)، ص 2۔

9- بہ حوالہ آل احمد سرور، "نثر کا اسٹائل"، مشمولہ 'نظر اور نظریے' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1973)، ص 48۔

10- بہ حوالہ ایضاً۔

11- سر آرتھر کوئلر کوچ (Sir Arthur Quiller-Couch): "Style in writing is much the same as good manners in other human intercourse." بہ حوالہ ریمنڈ چیپمن (Raymond Chapman) کی کتاب Linguistics and Literature (لندن: ایڈورڈ آرنلڈ پبلشرز، 1964)، ص 12۔

12- جان مڈلٹن مرے (John Middleton Murry): "Style means that personal idiosyncrasy of expression by which we recognize a writer." ملاحظہ ہو مڈلٹن مرے کی کتاب The Problem of Style (آکسفرڈ: پیپر بیکس، 1967)، ص 4۔ [پہلی اشاعت 1922]

13- جان مڈلٹن مرے: "Technique of Expression." محولہ بالا کتاب، ص 5۔

14- جان مڈلٹن مرے: "Highest achievement of literature." محولہ بالا کتاب، ص 7۔

15- بحوالہ عابد علی عابد محولہ بالا کتاب، ص 58۔

16- سلیڈ (Sledd): "A manner of saying what is said." بحوالہ دامودر ٹھاکر، "Towards a Definition of Style" مطبوعہ Indian Linguistics، جلد 33، شمارہ 1 (جنوری تا مارچ 1972)، ص 33۔

17- چٹمن (Chatman): "An idiosyncratic way of doing things."، بحوالہ دامودر ٹھاکر، ایضاً، ص 32۔

18- ملاحظہ ہو بینی سن گرے (Benison Gray) کی کتاب Style: The Problem and the Solution. (دی ہیگ: موتاں، 1969)، بحوالہ آر. ایس. گپتا، "A Defence of Stylistics"، مشمولہ 'شیلی اور شیلی وگیان' [ہندی]، مرتبہ سریش کمار اور رویندر ناتھ شریواستو (آگرہ: کیندریہ ہندی سنستھان، 1976)، ص 108۔

19- گراہم ہف (Graham Hough): "Language is the dress of thought, and style is the particular cut and fashion of the dress." ملاحظہ ہو گراہم ہف کی کتاب Style and Stylistics (لندن: راؤٹ لج اینڈ کیگن پال لمیٹڈ، 1972)، ص 3۔ [پہلی اشاعت 1969]

20- آل احمد سرور، "نثر کا اسٹائل"، مشمولہ 'نظر اور نظریے' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1973)، ص 45-48۔

21- سر ہربرٹ ریڈ (Sir Herbert Read)، English Prose Style (لندن: بل اینڈ سنز، 1928)، ص 178 – بہ حوالہ دامودر ٹھاکر، "Towards a Definition of Style" مطبوعہ Indian Linguistics جلد 33، شمارہ 1 (جنوری – مارچ 1972)، ص 34۔

22- ڈاکٹر جانسن (Dr. Johnson): "Any man whatever has a peculiar style" ۔ بہ حوالہ دامودر ٹھاکر، ایضاً۔

23- براؤن (Brown)، بہ حوالہ دامودر ٹھاکر، ایضاً۔

24- آل احمد سرور، "نثر کا اسٹائل"، مشمولہ محولہ بالا کتاب، ص 49۔

25- کلینتھ بروکس اور رابرٹ پن وارن (Cleanth Brooks and Robert Penn Warren) کا قول ہے:

"This term [style] is usually used with reference to the poet's manner of choosing, ordering, and

arranging his words. But, of course, when one asks on what grounds certain words are chosen and ordered, one is raising the whole problem of form. Style, in its larger sense, is essentially the same thing as form." (Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, Understanding Poetry [New York, 1950], p. 640).

26- نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)، "On Defining Style: An Essay in Applied Linguistics" مشمولہ Linguistics and Style مرتبہ نلز ایرک انکوسٹ و دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)۔

27- نلز ایرک انکوسٹ: "....the choice between alternative expressions." اسلوب کی اس بحث کے لیے دیکھیں انکوسٹ کا متذکرۂ بالا مضمون، مشمولہ محولہ بالا کتاب، ص 12۔

28- چارلز ایف. ہاکٹ (Charles F. Hockett) کے الفاظ یہ ہیں:

"Two utterances in the same language which convey approximately the same information, but which are different in their linguistic structure, can be said to differ in style." (Charles F. Hockett, A Course in Modern Linguistics [New York, 1958], p. 556).

29- مرزا رجب علی بیگ سرور، 'فسانۂ عجائب' مرتبہ رشید حسن خاں (نئی دہلی: انجمن ترقی اردو [ہند])، ص 28۔

30- دیکھیں سید سلیمان ندوی (مرتب)، 'انتخابات شبلی' (اعظم گڑھ: دارالمصنفین، 1950)، ص 116-17۔

31- ملاحظہ ہو جان لائنز (John "Variation in the use of language".

(Loyons)، ''تعارف''، New Horizons in Linguistics مرتبہ جان لائنز (پنگوِن بکس، 1973)، ص 19۔

32- چارلز ای. اوس گڈ (Charles E. Osgood) اسلوب کی تعریف یوں بیان کرتا ہے:

"Style is defined as an individual's deviations from norms for the situtations in which he is encoding."

ملاحظہ ہو اوس گڈ کا مضمون "Some Effects of Motivation of Style of Encoding"، مشمولہ Style in Language، مرتبہ ٹامس اے. سیبوک [Thomas A. Sebeok]، کیمبرج، Mass: ایم آئی ٹی پریس، 1960، ص 293۔

33- ایرک ویلنڈر (Erik Wellander) کہتا ہے:

"Style, in the linguistic sense, usually signifies every special usage clearly contrasted against the general." (Erik Wellander, Riking svenska [Stockholm, 1948], p. 18).

ملاحظہ ہو نلز ایرک انکوسٹ کا مضمون "On Defining Style : An Essay in Applied Linguistics." مشمولہ محولہ بالا کتاب، ص 23 (حاشیہ)۔

34- ملاحظہ ہو نلز ایرک انکوسٹ کا متذکرہ بالا مضمون، مشمولہ محولہ بالا کتاب، ص 23۔

35- اس غزل کا مطلع یہ ہے:

جو کہتے تھے کہیں دریا نہیں ہے
سنا ان سے کوئی پیاسا نہیں ہے

(بہ حوالہ سہ ماہی 'نیا ورق' [ممبئی]، جلد 1، شمارہ نمبر 2، اپریل تا جون 1997، ص 98)۔

36- ''فور گراؤنڈنگ'' ("Foregrounding") کی اصطلاح ژاں مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) کی وضع کردہ ہے جو لسانیات کے دبستان پراگ (Prague School) کا ممتاز ماہر لسانیات اور ادبی نقاد تھا۔ اس سے اس کی مراد مروج زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے، تبھی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے۔

(1983)

نقدِ ادب اور زبان و اسلوب کے مسائل

ہر ادبی تخلیق زبان کے سانچے میں ڈھل کر قاری یا سامع تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ زبان کا یہ سانچا ادیب خود تیار کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ سانچے کو تیار کرنے کے لیے خام مواد اس کے پاس پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ یہ خام مواد زبان کی وہ مروج شکل ہوتی ہے جسے ادیب تہذیبی ورثے کے طور پر حاصل کرتا ہے اور سماجی سطح پر اسے برتتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ زبان کی اس سادہ اور سپاٹ شکل کو وہ ترسیلی مقاصد کے لیے دوسروں کے ساتھ Share کرتا ہے۔ اس کی حیثیت محض ایک کوڈ (Code) کی ہوتی ہے۔ یہ جامد اور Rigid ہوتی ہے، اور قواعد کے بندھے ٹکے اصولوں اور ضابطوں کی پابند ہوتی ہے۔ یہ غیر حرکی، غیر تخلیقی اور افادی (Utilitarian) اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ زبان کے اس خام مواد کو جب ادیب اپنے تصرف میں لاتا ہے اور اسے اپنے ادبی اظہار کا ذریعہ بناتا ہے تو گویا وہ اسے تخلیقی طور پر بروئے کار لاتا ہے۔ اسے وہ Actualize کرتا ہے۔ اسے جمود سے نکال کر حرکی یعنی Dynamic بناتا ہے۔ اسے انفرادی رنگ بخشتا ہے۔ اس کے اندر تخلیقی امکانات پیدا کرتا ہے۔ اسے افادی حالت سے نکال کر جمالیاتی فضا میں لے جاتا ہے۔ اس کی Rigidity کو ختم کرکے اسے Flexible بناتا ہے اور بسا اوقات اس کے مروج نارم سے انحراف کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ ان مراحل سے گذرنے کے بعد یہ

زبان ادیب کی اپنی زبان بن جاتی ہے کیونکہ اسے وہ خود تخلیق کرتا ہے۔ زبان کے خام مواد سے (جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے)، یہ زبان بالکل مختلف ہوتی ہے۔ زبان کو برتے جانے کے اسی انداز اور ادیب کے اسی لسانی اور اظہاری رویے سے اس کے اسلوب کی تشکیل عمل میں آتی ہے اور اپنے اسلوب ہی کی وجہ سے وہ ادیب پہچانا جاتا ہے اور اس کی شناخت قائم ہوتی ہے۔

ہر تخلیقی فن کار اپنی تخلیق کے لیے کسی نہ کسی میڈیم یا ذریعۂ اظہار کا استعمال کرتا ہے۔ اس میڈیم کو وہ اپنی ضرورت، مزاج اور تخلیق کے تقاضوں کے تحت ترتیب دیتا، ڈھالتا اور مولڈ (Mould) کرتا ہے، مثلاً ایک مجسمہ ساز پتھر کو جس طرح چاہتا ہے کاٹتا چھانٹتا اور تراشتا ہے؛ تب کہیں جا کر وہ ایک مجسمہ تیار کرتا ہے۔ ایک مصور بھی مختلف رنگوں کی آمیزش ہی سے کوئی تصویر یا نقش بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ وہ رنگوں میں امتزاج پیدا کرنے میں اپنی تخلیقی اور اظہاری ضرورتوں کا پورا پورا خیال رکھتا ہے۔ ادیب بھی ایک تخلیقی فن کار ہے جس کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم 'زبان' ہے۔ لہٰذا وہ زبان کو بالکل اسی حالت میں کیسے استعمال کر سکتا ہے جس حالت میں کہ وہ اسے تہذیبی ورثے کے طور پر ملتی ہے۔ اسی لیے کوئی ادیب جب زبان کو اپنے ادبی اور تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اس میں طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے۔ بعض اوقات زبان کے استعمال میں وہ جدت اور ندرت بھی پیدا کرتا ہے۔ کبھی کبھی وہ خلافِ قاعدہ کوئی نیا فقرہ، نیا کلمہ یا نئی ترکیب بھی اختراع کرتا ہے۔ اس کے اس عمل سے اسے اظہار کی سہولتیں میسر آتی ہیں اور زبان میں بھی تنوع پیدا ہوتا ہے، نیز زبان کے تخلیقی امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ ادیب کے اس لسانی اور اظہاری رویے سے اس کا اپنا اسلوب تشکیل پاتا ہے جس میں انفرادیت کا رنگ شامل ہوتا ہے۔

یہ طے شدہ امر ہے کہ لسانی مواد یا لسانی سرمایے کے مخصوص استعمال اور اسے تخلیقی طور پر برتنے ہی سے کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔ انگریزی کے ایک معروف نقاد اور ماہر اسلوبیات گراہم ہف (Graham Hough) نے زبان اور اسلوب کے رشتے کو استعاراتی انداز میں یوں بیان کیا ہے:

"Language is the dress of thought, and style is the particular cut and fashion of the dress."(1)

یعنی "زبان خیال کا جامہ ہے، اور اس جامے کو مخصوص ڈھنگ سے کاٹنے اور تراشنے کا نام اسلوب ہے۔"

کسی ادیب کا لسانی رویہ اور ادب میں زبان کے استعمال سے متعلق تمام مخصوص اور انوکھی باتیں اور جدتیں، نیز تمام تصرفات و اختراعات زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آتے ہیں اور ان سے جو پیرایۂ اظہار معرضِ وجود میں آتا ہے وہ 'اسلوب' کہلاتا ہے اور اسی کے مطالعے کو 'اسلوبیات' یا 'اسلوبیاتی تنقید' کہتے ہیں۔

ایک ماہر اسلوبیات کسی ادیب کے اسلوب کا مطالعہ معروضی، توضیحی اور سائنسی انداز سے کرتا ہے۔ کسی ادیب کی زبان یا اس کے اسلوب کے معائب و محاسن بیان کرنا یا اسے اچھا یا برا بتانا اسلوبیاتی نقاد کا کام نہیں۔ اس کے نزدیک اسلوب نہ اچھا ہوتا ہے اور نہ برا، بلکہ وہ جیسا ہے اسے جوں کا توں بیان کر دیا جاتا ہے۔ مطالعۂ زبان و اسلوب کا یہ انداز توضیحی (Descriptive) کہلاتا ہے جسے 'بیانِ واقعہ' بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علی الرغم ادبی نقاد کسی ادیب کے لسانی رویے یا اسلوب کو تاثراتی اور داخلی انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر نارم (Norm) پر مبنی یعنی Normative اور اقداری ہوتا ہے۔ نتیجتاً اسے مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ہم عصر افسانہ نگاروں کی زبان اور اسلوب کے بارے میں معروف نقاد وارث علوی کے ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

- "افسانہ کی زبان کو پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی نے کس بلندی پر پہنچایا تھا۔ اب وہ کس پستی میں گری ہوئی ہے۔ اور پھر اسی زبان کے لیے ہمارے نقاد زبان کے تخلیقی استعمال کی لن ترانیاں کرتے ہیں، اور پریم چند سے لے کر منٹو تک کی زبان کو حوالہ جاتی کہتے ہیں۔ یہ زبان تو حوالہ جاتی بھی نہیں، محض حوالات کے قابل ہے۔"(2)
- "ہم سے دو صفحات کا جدید افسانہ بھی کیوں نہیں پڑھا جاتا ...... بظاہر افسانہ میں سب کچھ ہے لیکن افسانوی تخیل نہیں، افسانوی زبان نہیں۔ گویا جسم ہے روح نہیں۔ بے نمک روٹی کی مانند پہلا نوالہ ہی گلے نہیں اترتا، ہر نوالے کو پانی کے گھونٹ سے نگلنا پڑتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ ایسے افسانوں کی تنقید پانی پی پی کر کوسنے کا مزہ دیتی ہے۔ لیکن یہ کوئی دلچسپ مشغلہ نہیں۔ اسی لیے تنقید خراب اور کمزور ادب سے نہیں، اچھے اور

بڑے ادب ہی سے سروکار رکھتی ہے۔،، (3)

- ''جدید افسانہ نگاروں سے میری شکایت تو یہی ہے کہ وہ زبان کا کھیل تک نہیں کھیلتے۔ شعبدے اور کرتب تک نہیں دکھاتے۔ اندھے کی مانند انھیں اندھیرے میں دور کی بھی نہیں سوجھتی۔،، (4)

یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ وارث علوی نے اس قسم کی باتیں شوکت حیات، رضوان احمد، عبدالصمد اور شفق جیسے کامیاب افسانہ نگاروں کی تخلیقات کے حوالے سے کہی ہیں۔ ادھر پاکستان میں جمیل جالبی نے اپنے بعض مضامین میں 1965 کے بعد کے لکھنے والوں کے فن، تکنیک، زبان، اسلوب اور طریق کار پر سخت تنقیدی رویہ اختیار کیا ہے۔ (5) اس قسم کی تنقید تاثراتی تنقید کے دائرے میں آتی ہے جس میں داخلی رنگ بہت گہرا ہوتا ہے اور ذاتی پسند و ناپسند کی فراوانی ہوتی ہے۔ ان میں سے کسی نقاد نے بھی ہم عصر اُردو افسانے کی زبان اور اسلوب کا معروضی و توضیحی نیز سائنٹفک مطالعہ و تجزیہ نہیں کیا۔

(2)

'اسلوبیات' ایک جدید نظریۂ تنقید ہے جس میں ادبی و تخلیقی زبان کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں معروضی اور سائنسی انداز سے کیا جاتا ہے اور متن کے لسانی اور اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس تنقیدی رویے کی روشنی میں ادبی فن پارے یا متن کو خود مختار و خود مکتفی مان کر اس کی زبان و اسلوب کا توضیحی (Descriptive) انداز سے مطالعہ کیا جاتا ہے جو کلیتاً معروضی ہوتا ہے۔ اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' سے ممیز کرنے کے لیے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' بھی کہہ دیا جاتا ہے۔ لسانیاتی اسلوبیات لسانیات سے قریب تر ہے اور اس میں لسانیاتی طریق کار اختیار کیا جاتا ہے، جب کہ 'ادبی اسلوبیات' ادبی تنقید سے قریب تر ہے اور اس میں ادب کا روایتی انداز سے مطالعہ کیا جاتا ہے؛ صنائع و بدائع وغیرہ پر زور دیا جاتا ہے نیز اسلوب کو اضافی چیز تصور کیا جاتا ہے۔ توضیحی انداز سے کام نہ لیتے ہوئے تشریحی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ادبی اسلوبیات میں تخیل آمیزی اور تعمیمات سے بھی کام لیا جاتا ہے نیز ادبی فن پارے کے تئیں نقاد کا رویہ داخلی اور تاثراتی ہوتا ہے۔

یہ بات بدیہی ہے کہ اسلوب زبان کے استعمال سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ چونکہ ہر ادبی فن پارہ یا ادیب زبان کا استعمال کرتا ہے اس لیے ہر ادبی فن پارے میں یا ہر ادیب کے ہاں اسلوب کا پایا جانا لازمی ہوتا ہے۔ زبان کے استعمال کی نوعیت ہر فن پارے یا ہر ادیب کے ہاں یکساں نہیں ہوتی بلکہ بدلتی رہتی ہے، اسی لیے اسلوب بھی بدلتا رہتا ہے۔ خالص زبان کے استعمال کے حوالے سے اسلوب کی کئی قسمیں بیان کی جاسکتی ہیں، مثلاً مقفّٰی اور مرصع و مسجع اسلوب ('فسانۂ عجائب')، رنگین اسلوب ('فسانۂ عجائب')، عاری اسلوب ('رانی کیتکی کی کہانی')، علامتی و استعاراتی اسلوب (بعض جدید افسانے)، دقیق اسلوب، سلیس اسلوب، وغیرہ۔ اسلوبیات میں اسلوب کے مطالعے کا جو طریقہ اختیار کیا جاتا ہے وہ توضیحی، تجزیاتی اور معروضی ہوتا ہے اور لسانیات کی کسی نہ کسی سطح کے حوالے (صوتی، صرفی، نحوی، قواعدی، معنیاتی) سے کیا جاتا ہے۔

زبان کے استعمال سے قطع نظر اسلوب کا مطالعہ Theme کے اعتبار سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ یہ اسلوب کی موضوعی تقسیم کہلائے گی، مثلاً داستانی اسلوب (انتظار حسین)، حکایتی اسلوب (انتظار حسین)، مکالماتی اسلوب (خطوطِ غالبؔ)، اساطیری یا دیومالائی اسلوب (راجندر سنگھ بیدی)، طنزیہ و مزاحیہ اسلوب (رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، یوسف ناظم، مشتاق یوسفی، مجتبیٰ حسین)، تمثیلی اسلوب (محمد حسین آزادؔ)، خطیبانہ اسلوب (ابوالکلام آزادؔ) سوانحی اسلوب (قرۃ العین حیدر)، تجریدی اسلوب (سریندر پرکاش اور بعض دوسرے جدید افسانہ نگار)، ملفوظاتی اسلوب وغیرہ۔ موضوع کے حوالے سے اسلوب کی جو قسمیں یہاں بیان کی گئی ہیں ان میں بھی زبان کا اہم رول ہوتا ہے۔ زبان کے استعمال میں تنوع پیدا کرنے، اسے مخصوص انداز سے برتنے اور اس میں الٹ پھیر پیدا کرنے سے ہی مذکورہ اسالیب پیدا ہوتے ہیں۔ تاہم ان اسالیب میں زبان کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ موضوع اور ہیئت کو ہی اہم تصور کیا جاتا ہے۔ اس کا براہِ راست تعلق ادبی اسلوبیات سے ہے۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا جاچکا ہے کہ ادبی اسلوبیات یا ادبی تنقید کا طریق کار توضیحی کے علی الرغم تشریحی (Interpretive) ہوتا ہے جس میں سارا زور معنی کی گرہیں کھولنے میں صرف کیا جاتا ہے، جبکہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ادیب کے لسانی رویوں سے معروضی طور پر بحث کرتی ہے۔

اس تنقید کا بنیادی سروکار یہ ہے کہ ادیب کیسے لکھتا ہے (How writers write)، نہ کہ ادیب کو کیسے لکھنا چاہیے (How writers ought to write)۔ جو تنقید ادیب کو یہ بتائے کہ اسے کیسے لکھنا چاہیے وہ معلمانہ، امتناعی اور ہدایتی تنقید تو ہوسکتی ہے لیکن تجزیاتی، توضیحی اور سائنٹفک تنقید کا درجہ حاصل نہیں کرسکتی۔ روایتی ادبی تنقید کا وافر سرمایہ تاریخی و سوانحی حوالوں نیز اقداری فیصلوں پر مبنی ہے جسے معروضی یا سائنٹفک تنقید قرار نہیں دیا جاسکتا کیوں کہ اقداری فیصلے ذاتی پسند اور ناپسند کی بنیاد پر کیے جاتے ہیں اور حد درجہ داخلی اور تاثراتی ہوتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید ادیب کے لیے لکھنے کا نہ تو کوئی ضابطہ طے کرتی ہے اور نہ کوئی فارمولا مقرر کرتی ہے۔ وہ تو صرف یہ دیکھتی ہے کہ جو تخلیق یا متن ادیب کے نوکِ قلم سے نکل کر معرضِ وجود میں آچکا ہے اس کے لسانی اور اسلوبیاتی خصائص کیا ہیں، اور دوسری تخلیق سے وہ کس درجہ مختلف ہے۔ اس تجزیے سے تخلیق یا تخلیق کار کی انفرادیت کی شناخت میں بہت مدد ملتی ہے۔

ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کی بے حد اہمیت ہے۔ زبان کے تخلیقی اور انفرادی استعمال ہی سے اسلوب معرضِ وجود میں آتا ہے اور تخلیقیت زبان کے انوکھے، منفرد اور مخصوص استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ زبان میں کسی بھی طرح کا تصرف، ندرت، جدت، انوکھا پن یا لسانی انحراف زبان کو تخلیقی بنا سکتا ہے۔ لسانی انحراف بالعموم نئے لسانی تجربوں، اسلوبی جدتوں، نیز پیرایۂ اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ زبان میں جدت، تنوع اور اختراع زبان کے مروج قاعدوں، مقررہ اصولوں اور نارم سے انحراف ہی کی صورت میں پیدا ہوتا ہے اور اسی سے زبان میں تازگی، ندرت، نئے پن اور نئے آہنگ کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اگر زبان میں کاٹ چھانٹ، تراش خراش، توڑ پھوڑ اور تحریف و تصرف کا عمل جاری نہ رہے تو نئے الفاظ، نئی تراکیب، نئی لسانی تشکیلات، نئے پیرایۂ اظہار اور نئے اسالیب کی تشکیل کے امکانات معدوم ہوجائیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی ہمارے ان نقادوں میں ہیں جو لسانی انحرافات اور ادبی و تخلیقی اظہار کے نئے امکانات کو بہ نظرِ تحسین دیکھتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ شہریار کے شعری مجموعے 'نیند کی کرچیں' کے پیش لفظ میں یہ بات نہ کہتے:

''زبان اور محاورے کے تئیں شہریار کا رویہ ابھی اور ڈھیٹ اور

بے پروا ہونا چاہیے تاکہ ان کی تخلیقی قوت پر سے بند پوری طرح اٹھ سکے۔'' (6)

اس سلسلے میں فاروقی صاحب مزید لکھتے ہیں:

''آہنگ میں مزید تنوع لانے کے لیے انھیں زبان میں بھی تنوع لانا ہوگا۔ انھوں نے جان بوجھ کر فارسی تراکیب اور نسبتہً نامانوس الفاظ سے گریز کیا ہے تو اس کا بدل مروج زبان میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کی صورت میں انھیں حاصل کرنا چاہیے۔'' (7)

(3)

یہاں اس امر کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ 'لسانی انحراف' (Linguistic Deviation) سے مراد نہ تو غیر معیاری، بے قاعدہ اور بگڑی ہوئی زبان مراد ہے اور نہ ہی اصول و قواعد زبان کی شکست و ریخت اس کا منشا ہے۔ بلکہ لسانی انحراف سے یہاں زبان کے روایتی ڈھانچے اور مروج نظام میں وہ مثبت تبدیلی، تصرف یا اختراع مراد ہے جس کا جواز اکثر خود اس زبان میں پایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر زمانۂ حال کی اردو میں لفظ 'پانی' ہمیشہ اسمِ واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا رہا ہے جیسے کہ پانی برس رہا ہے، آج دن بھر پانی برسا، ہر طرف پانی پھیل گیا، میں کئی گلاس پانی پی گیا، مجھے پانی سے بہت ڈر لگتا ہے، وغیرہ۔ آج تک تحریر و تقریر میں کسی اہلِ اردو نے 'پانی' کو اسمِ جمع کے طور پر استعمال نہیں کیا۔ لیکن جب ہمارے جدید شاعر یہ کہتے ہیں:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
جو سطحِ آب پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے
(صبا اکرام)

جو طوفانوں کے ڈر سے پانیوں میں سر چھپاتی ہیں
میں ایسی سیپیوں میں کوئی گوہر دیکھ لیتا ہوں
(ساقی فاروقی)

تو ''پانیوں'' کا یہ انوکھا استعمال لسانی انحراف کے دائرے میں آجاتا ہے اور اسی سے پیرایۂ اظہار کے

نئے لسانی سانچوں کی تشکیل عمل میں آتی ہے اور لسانی اظہار میں ندرت بھی پیدا ہوتی ہے۔ پانی کی جمع ''پانیوں'' کا جواز اس زبان کے نظام میں پہلے سے موجود ہے، مثلاً کہانی > کہانیوں، رانی > رانیوں یا بانی > بانیوں، وغیرہ۔

اسی طرح ایک اور شاعر نے 'ہنسنے' کے عمل کو جو ایک انسانی جبلت ہے، غیر ذی روح اسم کے ساتھ نسبت دی ہے، ع

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

(پرکاش فکری)

یہاں 'کمرہ' (اسم غیر ذی روح) فاعل ہے اور 'ہنسی آنا' (انسانی جبلت) فعل ہے۔ فاعل + فعل کا یہ امتزاج یا اجتماع معنیاتی (Semantic) سطح پر لسانی ضابطے کی خلاف ورزی کر رہا ہے۔ 'کمرہ' جو اسم غیر ذی روح ہے اور یہاں فاعل کی حیثیت سے استعمال ہوا ہے اس بات کا متقاضی ہے کہ اس کے لیے جو فعل لایا جائے وہ ایسا فعل ہو جو اسم غیر ذی روح کے ساتھ معنیاتی مطابقت رکھتا ہو یا 'ہنسنے کا عمل' فاعل کے ساتھ معنیاتی مطابقت رکھتا ہو، مثلاً بچہ روتے روتے ہنس دیا، تمھیں کس بات پر ہنسی آئی یا، ع (خود ساختہ):

میرا کمرہ بند ہو جائے گا تھوڑی دیر میں

ان مثالوں میں (بشمول آخر الذکر مثال [خود ساختہ]) کسی بھی طرح کی لسانی یا معنیاتی قباحت نہیں پائی جاتی کیوں کہ فاعل و مفعول میں پوری طرح معنیاتی مطابقت پائی جاتی ہے جو منطقی (Logical) ہے۔ لیکن متذکرہ مصرعہ (میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں) میں انتخابی پابندی (Selectional Restriction) کی خلاف ورزی کی گئی ہے۔ اس عمل سے لسانی انحراف پیدا ہو گیا ہے، جس کی وجہ سے زبان کے استعمال میں ایک انوکھا پن پیدا ہوا ہے جو زبان کی تخلیقیت کا ضامن ہے۔ تخلیقی زبان کی اس خصوصیت کو اسلوبیاتی اصطلاح میں 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کہتے ہیں، جس کا موجد یورپ کے دبستان پراگ (Prague School) کا معروف ماہر اسلوبیات مکاروو سکی ہے۔[8] فورگراؤنڈنگ کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

مرے کمرے میں یادیں سو رہی ہیں

(کفیل آذر)

پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا

(محمد علوی)

چاند اُگا ہے، پڑ واسکی، چلنا ہے تو چل

(مظفر حنفی)

چلو آنکھوں میں پھر سے نیند بوئیں

(شہریار)

(4)

ادب کی تخلیق اور اس کے بعد اس کے مطالعے کے سلسلے میں زبان و اسلوب کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں جن کا ذکر اس مقالے میں کیا گیا ہے۔ خلاصۂ کلام کے طور پر چند باتیں یہاں پیش کی جاتی ہیں:

1- تخلیقی فن کار زبان کے خام مواد کو جوں کا توں اپنے تصرف میں نہیں لاتا بلکہ وہ اسے اپنے مزاج، موضوع اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے ماتحت مولڈ (Mould) کرتا ہے۔ زبان کے تئیں اس کا رویہ غیر Normative ہوتا ہے۔ وہ زبان کے مقررہ معیار یا نارم سے انحراف کے علاوہ زبان میں کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ بھی کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں اظہار کی جدت، ندرت، اور تازہ کاری کا احساس دلاتی ہیں اور ادیب کی شناخت اور اس کی انفرادیت کی ضامن بن جاتی ہیں۔

2- زبان کے مخصوص و منفرد اور تخلیقی استعمال ہی سے کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل عمل میں آتی ہے اور وہ ادیب یا ادبی فن پارہ اپنے اسلوبی خصائص (Style-features) کی وجہ سے دوسرے ادیب یا ادبی فن پارے سے ممتاز و ممیز قرار دیا جاتا ہے۔

3- ادب کا مطالعہ و تجزیہ لسانیاتی طریق کار کو بروئے عمل لاتے ہوئے زبان کے حوالے سے توضیحی انداز سے کیا جاتا ہے جو معروضی ہوتا ہے۔ ادب کے اس نوع کے مطالعے کو 'اسلوبیات'،

'لسانیاتی اسلوبیات' یا 'اسلوبیاتی تنقید' کہتے ہیں۔ یہ تنقید ادبی تنقید یا ادبی اسلوبیات سے کئی اعتبار سے مختلف ہوتی ہے۔

4- اسلوب کی کئی شکلیں ہیں جنھیں دو بڑے زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا زمرہ 'لسانی' ہے جس میں وہ اسالیب شامل ہیں جن کا براہِ راست تعلق زبان کے استعمال کی نوعیت سے ہے، مثلاً مقفّیٰ اسلوب، مسجّع و مرصّع اسلوب، عاری اسلوب، وغیرہ۔ دوسرا زمرہ 'موضوعی' ہے۔ اس میں وہ اسالیب شامل کیے جا سکتے ہیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طرح کے Theme سے ہے۔ مثلاً حکایتی اسلوب، داستانی اسلوب، طنزیہ و مزاحیہ اسلوب، وغیرہ۔ موضوعی اسالیب کا تعلق اگرچہ ادبی اسلوبیات سے ہے لیکن دونوں طرح کے اسالیب کا مطالعہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر توضیحی انداز سے کیا جا سکتا ہے۔

5- ادبی نقاد کسی ادیب کے لسانی رویے کو Normative یعنی مروج و مقررہ معیار کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لسانی تصرفات پر چیں بہ جبیں ہوتا ہے، نیز اسلوب کو اچھے اور برے خانوں میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کا تنقیدی رویہ داخلی اور تاثراتی ہونے کے ساتھ ساتھ اقداری بھی ہوتا ہے۔ وہ زبان کے تئیں ادیب کی آزادانہ روش پر قدغن لگاتا ہے جس سے اس کی تنقید معلمانہ، ہدایتی اور امتناعی تنقید بن کر رہ جاتی ہے۔

6- ادب میں زبان و اسلوب کی بے حد اہمیت ہوتی ہے۔ کسی ادیب کے اظہاری تصرفات اور لسانی رویے اس کے اسلوب کی تشکیل میں بے حد معاون ثابت ہوتے ہیں، لہٰذا تخلیقی عمل کے دوران کسی ادیب کا جیسا بھی اسلوب متشکل ہو گیا وہ اس کا اپنا اسلوب ہے۔ اب اس ادیب کی زبان کو صحیح یا غلط ٹھہرانا یا اس کے اسلوب پر اچھے یا برے کا لیبل لگانا معروضی اور سائنٹفک تنقید کا منصب نہیں۔ نقاد کا یہ فریضہ ہونا چاہیے کہ وہ ادیب کی زبان اور اس کے اسلوب کا توضیحی مطالعہ و تجزیہ کرکے اس کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کرے اور انھی خصائص کی بنیاد پر اس کی انفرادیت کا تعین کرے۔ اس سلسلے میں 'اسلوبیاتی تنقید' ادبی تنقید کی خاطر خواہ مدد کر سکتی ہے۔

حواشی

1- گراہم ہف (Graham Hough)، Style and Stylistics (لندن: راؤٹ لج، 1969)، ص 3۔

2- وارث علوی، 'جدید افسانہ اور اس کے مسائل' (نئی دہلی: نئی آواز، جامعہ نگر، 1990)، ص 42۔

3- ایضاً، ص 43۔

4- ایضاً، ص 44-45۔

5- ملاحظہ ہو جمیل جالبی کی کتاب 'نئی تنقید'، مرتبہ خاور جمیل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1994)۔

6- ملاحظہ ہو شہریار کے مجموعۂ کلام 'نیند کی کرچیں' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1995) پر شمس الرحمٰن فاروقی کا "پیش لفظ"۔

7- ایضاً، ص 17-18۔

8- مکاروو سکی (J.Mukarovsky)، بیسویں صدی کے نصفِ اول میں، چیکوسلوواکیہ کی پراگ لنگوسٹک سرکل (Prague Linguistic Circle) کا ایک ممتاز ماہرِ لسانیات و اسلوبیات گذرا ہے۔ اس نے 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کا تصور پیش کیا۔ وہ اسلوب کو بہ طور فورگراؤنڈنگ (Style as foregrounding) تسلیم کرتا ہے جس سے اس کی مراد مروج زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے؛ تبھی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے۔ اس کے خیال میں شاعری کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ مروج زبان کے Norms کی خلاف ورزی کرکے زبان کو فورگراؤنڈ کردے۔ ملاحظہ ہو مکاروو سکی کا مضمون "Standard Language and Poetic Language"، مشمولہ Linguistics and Literary Style، مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیویارک: ہالٹ، 1970)۔

(2007)

تنقید کا نیا منظر نامہ

اسلوبیات کے حوالے سے

ادب کی تنقید ہمارے ذہنی وفکری رویے کا ایک حصہ ہے۔ اس رویے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب کو سمجھنے اور پرکھنے، نیز اس کی افہام وتفہیم کے انداز بھی بدلے ہیں۔ ادب کا مطالعہ اب نئے علوم اور نئے علمی نظریات کی روشنی میں بھی کیا جانے لگا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی تنقید کو اب بین العلومی (Interdisciplinary) حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ ادبی تنقید اب محض تاثر یا وجدانی کیفیات کے اظہار، تشبیہ واستعارے کے بیان نیز فصاحت وبلاغت کے ذکر تک محدود نہیں رہ گئی ہے، بلکہ اس میں ادب کے حوالے سے نفسیاتی، فلسفیانہ اور سماجی مسائل کو بھی بیان کیا جانے لگا ہے۔ اب ادب کی روایتی تنقید یعنی تاثراتی، رومانوی اور جمالیاتی تنقید کے شانہ بشانہ نفسیاتی تنقید، فلسفیانہ تنقید اور سماجی تنقید بھی فروغ پا چکی ہے۔ یہ تینوں دبستان تنقید اپنے حربے اور طریق ہائے کار علی الترتیب نفسیات، فلسفہ اور سماجیات جیسے علوم سے اخذ کرتے ہیں۔ ادب کو نئے علوم کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے کا سلسلہ تا حال جاری ہے۔ اس امر کا اعتراف ہمارے بعض نقادوں نے کھل کر کیا ہے، مثلاً جمیل جالبی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"گذشتہ پچاس سال کے دوران میں ہماری تنقید نے بھی سماجی

علوم کی مدد سے ادب کے مطالعے کی طرح ڈالی ہے۔ نفسیات کی اصطلاحات ہمارے ہاں بھی، ادبی اصطلاحات بن کر، عام و مروج ہوگئی ہیں۔ فلسفہ وجمالیات نے بھی ہماری تنقید کو متاثر کیا ہے۔ طبعیات، معاشیات وحیاتیات وغیرہ کے علاوہ آثار، لوک روایت، لفظیات، اسلوبیات وساختیات نے بھی ہماری تنقید پر اثر ڈالا۔ اسی طرح 'روایت' کی بازیافت کا مسئلہ بھی ہماری تنقید کے سامنے آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سارے اثرات، خواہ وہ روایت کی بازیافت کا مسئلہ ہو یا نفسیات وعمرانیات اور دوسرے سائنسی علوم سے تنقید کے دائرۂ کار کو وسعت دینے کا مسئلہ ہو، ان سب کا مخرج ومنبع 'مغرب' ہے۔" (1)

ایک اور شعبۂ علم جس نے بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں ادبی تنقید کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے 'لسانیات' (Linguistics) ہے۔ لسانیات یا لسانیات جدید کا ارتقا بیسویں صدی کے آغاز میں یورپ میں فرڈی ننڈ ڈی سسیور کے بے مثل لسانیاتی افکار سے ہوتا ہے۔ (2) بعد کے دور میں بلوم فیلڈ (3) کی تحریروں سے اس علم کو نظریاتی وسعت اور قطعیت حاصل ہوتی ہے۔ 1950 کے آس پاس اس علم کے نئے نئے شعبے قائم ہوتے ہیں، اور اس دہائی کے اواخر میں 'اسلوبیات' (Stylistics) کی بنیاد پڑتی ہے جس کے لیے امریکی ماہرین لسانیات واسلوبیات، مثلاً ٹامس اے. سیبوک، آر. کی. بالڈا ے. ہل، ڈیل اچ. ہائمز، سال سپورٹا، جان ہولینڈر، اور رولاں ویلز وغیرہ کی خدمات لائق ستائش ہیں۔ (4)

(2)

'اسلوبیات' دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کا دوسرا نام ہے۔ لسانیات میں چوں کہ زبان کا سائنسی مطالعہ وتجزیہ کیا جاتا ہے، اس لیے اسلوبیات بھی ادب کی زبان کے سائنسی مطالعے اور تجزیے ہی سے سروکار رکھتی ہے۔ چوں کہ ادب میں زبان کے مخصوص استعمال سے اسلوب تشکیل پاتا ہے، لہٰذا اسلوبیات کو مطالعۂ اسلوب بھی کہتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں

کہ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ زبان ہی کے حوالے سے کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح اسلوب کا جو مطالعہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور جس میں لسانیاتی طریق کار سے مدد لی جاتی ہے، اسے اسلوبیاتی مطالعہ کہتے ہیں۔ اسی مطالعے کو 'اسلوبیاتی تنقید' کا بھی نام دیا گیا ہے۔ جس طرح نفسیاتی تنقید نفسیات سے، فلسفیانہ تنقید فلسفے سے اور سماجی تنقید سماجیات سے روشنی اخذ کرتی ہے، ٹھیک اسی طرح اسلوبیاتی تنقید لسانیات سے مدد لیتی ہے۔ اسی لیے اسلوبیاتی نقاد کے لیے لسانیات کی مبادیات سے کما حقہ، واقفیت نہایت ضروری ہے۔

اسلوبیاتی تنقید میں زبان کے ادبی اور تخلیقی استعمال کے مطالعے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ زبان کا تعلق ایک طرف ادب سے ہے تو دوسری طرف لسانیات سے۔ زبان ادبی وشعری اظہار کا ذریعہ (Medium) تو ہے ہی، لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد وموضوع (Content and subject-matter) بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اور لسانیات میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ لیکن دونوں میں زبان کی نوعیت جداگانہ ہے۔ ایک ادیب یا شاعر جب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے تو وہ اس میں طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ اس میں کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ اس طرح وہ لسانی ضابطوں اور قاعدوں، نیز زبان کے مروجہ اصولوں (Norms) سے انحراف کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے، نئی نئی تراکیب اختراع کرتا ہے اور نت نئے تلازمات وانسلاکات وضع کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں اس کے اسلوب کی تعمیر وتشکیل میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ ان لسانی تصرفات واختراعات سے وہ اپنی زبان خود تخلیق کرتا ہے اور اس کے وسیلے سے وہ اپنا جداگانہ اسلوب بھی تشکیل دیتا ہے۔ اسلوب کی اسی انفرادیت کے باعث ہم کسی ادیب یا شاعر کی پہچان قائم کرتے ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا شاعر سے ممیز قرار دیتے ہیں۔ اسلوب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ کسی ادیب یا شاعر کی انفرادیت جاننے کے لیے ہمیں بالآخر اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے، ورنہ موضوعات تو کسی کی بھی ملکیت نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان ایک طرف بہ طور ذریعۂ اظہار ادب سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے تو دوسری جانب وہ لسانیات کے لیے مواد وموضوع فراہم کرتی ہے۔ لسانیات زبان کے مطالعے اور تجزیے کا کام

اپنے اصولوں اور طریقوں کے مطابق سرانجام دیتی ہے۔ یہی اصول اور طریقے ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی بروئے عمل لائے جاتے ہیں۔ چوں کہ ادبی وتخلیقی زبان کا یہ مطالعہ قطعیت کے ساتھ منظم طور پر کیا جاتا ہے، اور اس مطالعے میں سائنسی اور معروضی انداز اختیار کیا جاتا ہے، نیز اس کی اپنی نظری بنیادیں اور عملی ضابطے ہیں، اس لیے اس کی حیثیت ایک باقاعدہ شعبۂ علم کی ہوگئی ہے جسے 'اسلوبیات' کہتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ جن کی دلچسپی کا خاص میدان اسلوبیات ہے، اپنی گراں قدر تصنیف 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' میں اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اور لسانیات چوں کہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے"۔ (5)

اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' (Literary Stylistics) سے تمیز کرنے کے لیے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ ادبی اسلوبیات میں ادب کے مطالعے کا روایتی انداز پایا جاتا ہے، جبکہ لسانیاتی اسلوبیات کا تعلق براہ راست لسانیات سے ہے جس میں ادبی متن یا فن پارے کی لسانیاتی خصوصیات و امتیازات یعنی اسلوبی خصائص کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ یہ اسلوبی خصائص (Style-features) زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر نشان زد کیے جاتے ہیں۔ مسعود حسین خاں جو اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزار ہیں 'اسلوبیات' پر 'لسانیاتی اسلوبیات' کی اصطلاح کو ترجیح دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون کا عنوان بھی "لسانیاتی اسلوبیات اور شعر" رکھا ہے جس میں وہ لکھتے ہیں:

> "لسانیاتی اسلوبیات کے عنوان سے مجھے بحث کرنے میں دو قسم کی سہولتیں مل جاتی ہیں، ایک تو میرا روئے سخن صرف ان ماہرین

لسانیات کی جانب رہتا ہے جنھوں نے جدید لسانیات (توضیحی لسانیات) کا اطلاق شعر کی افہام وتفہیم پر کیا ہے، دوسرے ان معترضین کا منہ بند ہو جاتا ہے جو لسانیات سے ناواقف محض ہیں اور ادبی ناقدین کے فقروں اور قول محال پر وجد کرتے رہتے ہیں۔''(6)

لسانیاتی اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی جاملتا ہے۔ ادبی اسلوبیات کو فروغ دینے والوں میں لیو اسپٹزر کا نام سرفہرست ہے۔ ادبی اسلوبیات اپنے مزاج کے اعتبار سے معروضی اور لسانیاتی کم، اور داخلی اور ادبی زیادہ ہے۔

(3)

یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ اسلوبیات یا لسانیاتی اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے یعنی ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کا نام ہے جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ ہر لسانیاتی مطالعہ اسلوبیاتی مطالعہ نہیں قرار دیا جاسکتا، لیکن ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی بنیاد لسانیاتی تجزیے پر رکھی جاتی ہے، لیکن لسانیاتی تجزیے کے بعد متن یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو جنھیں 'اسلوبی خصائص' (Style-features) بھی کہتے ہیں، نشان زد کرنا ضروری ہوتا ہے۔ بعض اوقات ان اسلوبی خصائص کی توجیہ بھی اسلوبیاتی تجزیے کا جزو قرار پاتی ہے۔ اس لیے اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کو ادب کا لسانیاتی تجزیہ اور اس تجزیے سے برآمد ہونے والے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت قرار دینا بجا ہوگا۔

اسلوبی خصائص کسی ادبی فن پارے کے لسانیاتی امتیازات کے حامل ہوتے ہیں، جن کی شناخت کے بغیر اسلوبیاتی مطالعہ یا تجزیہ نامکمل رہتا ہے۔ اسلوبی خصائص کو ہم کسی فن پارے کے لسانیاتی تجزیے کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ اسلوبی خصائص زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں۔ زبان سے متعلق ہر وہ خصوصیت اسلوبی خصوصیت کہی جاسکتی ہے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جاسکے اور جو اپنے انوکھے پن کی وجہ سے قاری کی توجہ فوراً اپنی جانب مرکوز کرلے۔ اسلوبی خصائص ادیب کی جدت طبع کا بھی مظہر ہوتے ہیں اور اس کی تخلیق کو منفرد بنا دیتے ہیں۔

اسلوبی خصائص جن لسانیاتی عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں ان میں آوازیں، الفاظ، فقرے اور جملے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ بعض آوازوں کے نمونے (Sound patterns) یا آوازوں کی مخصوص ترتیب وتنظیم، نیز کوئی مخصوص لفظ، یا کسی لفظ کا مخصوص استعمال یا کسی فقرے اور جملے کا انوکھا استعمال اسلوبی خصوصیت کا حامل بن سکتا ہے۔ اسلوبی خصائص زبان کی تمام سطحوں پر جن میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں، پائے جاتے ہیں۔ ان تمام سطحوں پر زبان کے انوکھے، منفرد و مخصوص، اور تصرفات، نیز تخلیقی استعمال سے اسلوبی خصائص برآمد ہوتے ہیں۔(7)

جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ ادبی زبان تخلیقی ہوتی ہے۔ یہ عام بول چال یا روزمرہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ عام بول چال کی زبان اپنی مروجہ ڈگر پر چلتی ہے اور لسانی ضابطوں اور قاعدوں کی پابند ہوتی ہے۔ اس میں روایت اور چلن کا بھی پاس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی اور تخلیقی زبان اکثر مروجہ لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس میں اکثر زبان کے معیارات (Norms) کی دانستہ اور منظم طور پر خلاف ورزی پائی جاتی ہے۔ اس میں روایت اور چلن کی پاسداری کا بھی فقدان ہوتا ہے، نیز لفظوں کو جملوں میں ترتیب دیتے وقت انتخابی پابندیوں (Selectional Restrictions) کی بھی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی اور تخلیقی سطح پر زبان کو برتنے کا ادیب کا رویہ ''ڈھیٹ''(8) ہوتا ہے۔ لسانیات کے دبستان پراگ (Prague School) کے ممتاز ماہر لسانیات اور ادبی نقاد مکارووسکی نے زبان کے اسی تخلیقی عمل کو ''Foregrounding'' سے تعبیر کیا ہے(9)، کیوں کہ ادب میں زبان کا استعمال اس کے اپنے Background کے برعکس ہوتا ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ عام بول چال میں زبان کا استعمال غیر شعوری اور خودکارانہ (Automatized) طور پر ہوتا ہے، لیکن ادب وشعر میں زبان کا استعمال شعوری کوشش و عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور غیر خودکارانہ (Deautomatized) ہوتا ہے۔ مکارووسکی کا خیال ہے کہ شاعری کی زبان کو روایتی یا خودکارانہ نہیں، بلکہ غیر خودکارانہ اور Foregrounded ہونا چاہیے(10)، اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب زبان کے مروجہ اصولوں، ضابطوں اور معیاروں سے انحراف کیا جائے۔

ادبی یا تخلیقی زبان لسانی انحرافات کے علاوہ لسانی نمونہ بندی (Verbal Patterning) کی بھی حامل ہوتی ہے۔ لسانی نمونہ بندی متن میں حسن ترتیب پیدا کرنے کا نام ہے۔ ایک ادبی فن کار مختلف آوازوں، لسانی سانچوں، نیز لفظوں اور ترکیبوں کے نادر نمونوں (Patterns) سے اپنے فن پارے میں حسنِ ترتیب پیدا کرتا ہے۔ رومن جیکب سن نے اسی چیز کو متن کے 'Well-ordered' ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ چیز متن کی صوتی سطح سے لے کر معنیاتی سطح تک پائی جاتی ہے جس کی شناخت اور مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کا ایک اہم حصہ ہے۔ ہر زبان کے ادب میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی/قواعدی، نیز معنیاتی سطح پر بے شمار اسلوبیاتی طریقے (Stylistic Devices) اختیار کیے جاتے ہیں جن سے ادبی فن پارے میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ ان تمام اسلوبیاتی طریقوں (Devices) کا مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں آتا ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں صوت و معنی کے اتصال اور ان کے درمیان رشتوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا کام ہے کہ وہ صوت و معنی کے باہمی رشتوں کا پتا لگائے اور اس کی توجیہہ بیان کرے۔

ممتاز انگریزی نقاد اور دانشور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنے ایک مضمون (11) میں لکھا ہے کہ نظم ایک ''سوٹ کیس'' کی مانند ہوتی ہے جسے شاعر ''Pack'' کرتا ہے اور بعد میں قاری اسے ''Unpack'' کرتا ہے۔ یہاں سوٹ کیس کو ''پیک'' کرنے سے مراد نظم کو مختلف النوع اسلوبیاتی اور لسانیاتی خصوصیات سے پُر کرنا یعنی آراستہ کرنا ہے جو شاعر کا کام ہے اور سوٹ کیس کو ''اَن پیک'' کرنے سے مراد ان خصوصیات کی دریافت اور شناخت ہے جو قاری کا کام ہے۔ نقاد بھی ایک قاری ہوتا ہے۔ ایک ذہین قاری کسی نظم کو پڑھ کر ایک نوع کے جمالیاتی تجربے سے گذرنے کے علاوہ لسانیاتی تجربے سے بھی گزرتا ہے جس سے نظم کی زبان اور اس کے اسلوب سے متعلق بہت سے خصائص کا اسے ادراک ہو جاتا ہے، لیکن ان خوبیوں یا خصائص کو منظم طور پر نشان زد کرنے اور بیان کرنے کا کام اسلوبیاتی نقاد انجام دیتا ہے۔ یہ نقاد نظم یا فن پارے کا باریک بینی کے ساتھ مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کی شناخت کرتا ہے۔ گویا ''سوٹ کیس'' کو ''اَن پیک'' کرنے میں وہ قاری کی مدد کرتا ہے۔

غرض یہ کہ زبان اور اس کی تمام سطحات کے حوالے سے شعر و ادب کا کسی بھی نوع کا مطالعہ جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے، اسلوبیاتی مطالعہ کہلاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ اب جب کہ ادبی تنقید اپنے داخلی اور تاثراتی خول سے باہر نکل رہی ہے، توقع کی جاتی ہے کہ آنے والے دور میں ادب اور لسانیات کے درمیان باہمی رشتے مزید استوار ہوں گے اور ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کا دائرہ اور وسیع ہوگا اور اسی کے ساتھ اسلوبیاتی مطالعۂ ادب نئے جہات و ابعاد سے روشناس ہوگا۔

(4)

جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی ملتا ہے، لہٰذا اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ روایتی نظریۂ ادب یا روایتی تنقید میں 'مصنف' (Author) کو مرکزی حیثیت حاصل تھی، لیکن دھیرے دھیرے مصنف کا طلسم ٹوٹتا گیا اور مصنف کی جگہ 'متن' (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی۔ یہیں سے ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ روایتی تنقید سے ساختیات یا ساختیاتی تنقید تک کا ذہنی سفر کافی لمبا ہے۔ اس کے لیے اگر ایک طرف فرانسیسی ہیئت پسندی (French Formalism) نے راہیں ہموار کیں تو دوسری طرف روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) اس کے لیے معاون ثابت ہوئی۔ فرانسیسی ہیئت پسندی فرڈی ننڈ ڈی سسیور کی مرہونِ منت ہے۔ سسیور کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے تین سال بعد 1916 میں شائع ہوئی، ساختیاتی نظریے کا نقطۂ آغاز ہے۔ روسی ہیئت پسندی نے ماسکو لنگوسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle) کے زیرِ اثر پندرہ سال تک (1915-30) فروغ پایا۔ اس تنظیم سے وابستہ بعض دانشور سیاسی بندشوں کی وجہ سے بعد میں دبستانِ پراگ (Prague School) سے وابستہ ہوگئے جن میں سے رومن جیکب سن نے کافی شہرت پائی۔ مکاروو سکی کا تعلق بھی اسی دبستان سے تھا۔ روسی ہیئت پسندی اور ساختیات سے اس کے رشتے کے بارے میں ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> ''ایک تحریک کے طور پر ہیئت پسندی روس میں کم و بیش دس برس تک فعال رہی۔ یہی زمانہ روس میں مارکسزم/سوشلزم کے ہمہ

جہت فروغ کا بھی ہے جس میں کسی انفرادی، فکری، تخلیقی اور غیر افادی سرگرمی کی گنجائش نہیں تھی ۔ چنانچہ ہیئت پسندی جو ایک سائنسی طرز کی خالص ادبی تھیوری کی جستجو تھی سٹالن کے زیرِ عتاب آئی، اور اس پر پابندی لگا دی گئی۔ نتیجتاً ہیئت پسندوں کو یا تو جلا وطن کر دیا گیا یا خاموش، اور ان کے کام کی اشاعت ممنوع قرار دے دی گئی۔ یہی سیاسی جبر بعد ازاں بھیس بدل بدل کر ان تمام تنقیدی تصورات اور تعقلات سے متصادم ہوتا رہا ہے جو مارکسی تنقیدی فکر سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ روسی ہیئت پسندی نے چوں کہ ادب کے بنیادی سوالات کو جدید عہد کے مجموعی فکری مزاج کے تحت چھیڑا تھا، اور ادب کی بنیادی حقیقت یعنی 'ادبیت' (Literariness) کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی تھی، اس لیے روس میں اس پر سیاسی بندشیں اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکیں، اور بیسویں صدی کے نصف آخر میں جب ساختیات کا چلن ہوا تو روسی ہیئت پسندی، ایک مخفی خزانے کی طرح دریافت کر لی گئی۔ اسے نہ صرف 'نئی تنقید' سے ہم آہنگ بلکہ 'ساختیات' کا پیش رو بھی تسلیم کر لیا گیا۔" (12)

ساختیات یا ساختیاتی نظریہ ادب وتنقید کو اس وقت تک مکمل فروغ حاصل نہیں ہوا جب تک کہ امریکی ہیئتی لسانیات (American Structural Linguistics) کا ارتقا عمل میں نہیں آ گیا۔ اس کے ارتقا کا سہرا بلوم فیلڈ کے سر ہے جس کی عہد آفریں کتاب Language نیو یارک سے 1933 میں شائع ہوئی۔ بلوم فیلڈ کا طلسم 1950 کی دہائی تک قائم رہا۔ اس کے بعد امریکی ہیئتی لسانیات کے افق پر نوام چامسکی نمودار ہوا جس کی کتاب Syntactic Structures کی 1957 میں اشاعت سے دنیائے لسانیات میں ایک زبردست انقلاب پیدا ہو گیا۔ چامسکی کا فسوں 1970 کی دہائی تک قائم رہا۔

ساختیاتی نظریہ ادب ہی کے زیر اثر 'عملی تنقید' (Practical Criticism) اور 'نئی تنقید' (New Criticism) یا 'امریکی نئی تنقید' (American New Criticism) وجود میں آئی جس سے وابستہ نقادوں میں آئی اے رچرڈز، ایف آر لیوس، ٹی ایس ایلیٹ، ولیم امپسن، نارتھروپ فرائی اور کلینتھ بروکس خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نئی تنقید، معروضی تنقید (Objective Criticism) ہے جس میں متن (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور متن کا ہی معروضی مطالعہ (Objective reading) اس تنقید کا بنیادی مقصد ہے۔ مصنف اور اس کے عہد یا دیگر خارجی عوامل سے اس کا کوئی سروکار نہیں۔ نئی تنقید میں لفظ کے حوالوں سے معنی کی تعبیر پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اس کا انداز تشریحی ہوتا ہے اور ادبی متن کی تشریح (Interpretation) پر سارا زور صرف کیا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نئی تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "نئی تنقید الفاظ کی ایک دوسرے پر اثر اندازی سے متعلق ہے۔ نئے نقاد نے نفسیات کے آلے لے کر الفاظ اور تخیلی پیکروں کی تعبیرات اور ان کی جانچ کی۔ یہ لفظ پہلی بار Springarn نے اپنے لکچر "The New Criticism" میں استعمال کیا اور John Crowe Ransom نے اسے دہرایا۔ ایلیٹ، رچرڈز اور Leavis اس نئی تنقید کے بانی ہیں۔" (13)

اسلوبیاتی تنقید میں بھی متن کا معروضی مطالعہ کیا جاتا ہے، لیکن اس کا انداز توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں زبان کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی/لغوی، نحوی/قواعدی اور معنیاتی) کے حوالے سے متن کے اسلوبی خصائص کی توضیح پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

ساختیات ہی سے 'پس ساختیات' (Post-structuralism) کی کونپلیں پھوٹیں جس کے تحت فروغ پانے والے نظریات میں 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ نظریہ ردِ تشکیل میں 'متن' اور 'متنیت' (Text and Textuality) کے تصورات کو بیحد اہمیت حاصل ہوئی۔ دریدا اس نظریے کا بانی ہے جس کی کتاب Of Grammatology کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی۔ (14)

پس ساختیات کے زیر اثر قاری- رسپانس نظریہ (Reader-Response Theory) کو فروغ حاصل ہوا جس میں قاری کی مرکزیت پر زور دیا گیا۔(15) پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں دریدا کے علاوہ رولاں بارت، کرسٹوفر نورس، لاکاں، جولیا کرسٹیوا، فوکو، اسٹینلے فش، ولف گانگ ایزر اور جوناتھن کلر کی خدمات لائق ستائش ہیں۔

(5)

اسلوبیاتی تنقید جہاں بعض امور میں ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید سے مماثلت رکھتی ہے وہیں یہ کئی لحاظ سے ادبی تنقید سے مختلف ہے۔ ذیل میں اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید کے درمیان فرق کو واضح کیا گیا ہے:

1- اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید خالص داخلی ہوتی ہے جس کی بنیاد ذاتی زاویے اور ذاتی پسند یا ناپسند پر قائم ہوتی ہے۔

2- اسلوبیاتی تنقید میں فن پارے کے سائنٹفک تجزیے سے کام لیا جاتا ہے، جب کہ ادبی تنقید میں قاری کے اس تاثر کو تنقید کی بنیاد بنایا جاتا ہے جو فن پارے کے مطالعے سے اس کے ذہن پر پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے اس تنقید کو 'تاثراتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔

3- اسلوبیاتی تنقید مشاہداتی (Observational) ہوتی ہے، جب کہ ادبی تنقید میں تخیل آمیزی سے کام لیا جاتا ہے، اور ذوق اور وجدان کو غیر معمولی اہمیت دی جاتی ہے۔

4- اسلوبیاتی تنقید متن آشنا (Text-oriented) ہوتی ہے جس میں متن کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس کے علی الرغم ادبی تنقید میں متن یا فن پارے کے علاوہ ادیب کی شخصیت، اس کی ذاتی زندگی، اس کے عہد کے حالات و واقعات، نیز سماجی کوائف اور دیگر خارجی عناصر کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید کو 'سوانحی تنقید' بھی کہتے ہیں۔

5- اسلوبیاتی تنقید میں ادب میں کام آنے والی زبان کی کارپردازیوں اور اس کے تخلیقی امکانات سے بحث کی جاتی ہے، نیز فن پارے کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں پلاٹ، کاؤنٹر پلاٹ، کلائمکس، اینٹی کلائمکس، ہیرو، ہیروئن، ویلن، نیز شاعری کے حوالے سے تخیل، فکر اور جذبے کو بحث کا موضوع بنایا جاتا ہے۔

6- اسلوبیاتی تنقید میں سادہ زبان، راست اظہار اور توضیحی (Descriptive) انداز سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں مبالغہ آرائی سے کام لیا جاتا ہے، نیز مبالغہ آمیز تعمیمات پیش کی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں خوب صورت ترکیبیں اور دلچسپ فقرے بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔

(6)

اسلوبیاتی تنقید کے امتیازات کے بعد یہاں اس کی غرض و غایت اور مقاصد نیز طریق کار پر بھی روشنی ڈالنا بیجا نہ ہوگا:

1- زبان و اسلوب کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کرنا۔

2- لسانیات کی مختلف سطحوں پر ادبی فن پارے کا تجزیہ کرنا تاکہ اس کے لسانی و اسلوبی امتیازات کا پتا لگایا جاسکے۔

3- ادب میں زبان کے تخلیقی امکانات کا پتا لگانا۔

4- ان لسانی عوامل سے بحث کرنا جو کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔

5- صرف فن پارے ہی کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ خارجی موثرات سے کوئی بحث نہیں کی جاتی۔

6- ذوق، وجدان، تاثر اور داخلیت کو کوئی جگہ نہیں دی جاتی اور اقداری فیصلوں سے گریز کیا جاتا ہے۔

ذیل میں اسلوبیاتی تنقید کے طریق کار کی بھی نشان دہی کی جاتی ہے:

1- ادب کے لسانیاتی تجزیے سے کام لیا جاتا ہے۔

2- فن پارے کے لسانیاتی تجزیے میں لسانیاتی طریق کار اور لسانیاتی اصطلاحات اور حربوں سے کام لیا جاتا ہے۔

3- متن یا فن پارے کے حوالے سے ادیب کے لسانی رویے سے بحث کی جاتی ہے۔

4- تجزیاتی وتوضیحی انداز نیز معروضی نقطۂ نظر اختیار کیا جاتا ہے۔

5- تجزیے کے دوران اکثر اعداد وشمار سے کام لیا جاتا ہے اور ریاضی کے بعض اصول بھی برتے جاتے ہیں۔

6- عملی واطلاقی طریقِ کار اختیار کیا جاتا ہے۔

آخر میں اس امر کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید نے کبھی بھی ادب کے ہمہ جہتی مطالعے کا دعویٰ نہیں کیا، اور کوئی بھی تنقید اس طرح کا دعویٰ پیش نہیں کرسکتی، خواہ وہ سائنٹفک تنقید ہی کیوں نہ ہو۔ تنقید خواہ نفسیاتی ہو یا فلسفیانہ، سماجی ہو یا تاریخی، یہ اپنے اپنے حدود اور دائرۂ کار میں رہ کر ہی اپنا فریضہ انجام دے سکتی ہے۔ ان میں سے کوئی بھی تنقید مطالعۂ ادب کے تمام تر پہلوؤں اور رخوں کا احاطہ نہیں کرسکتی۔ اسلوبیاتی تنقید اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اسلوبیاتی تنقید ادب کی تحسین وتفہیم میں ادبی تنقید کی خاطر خواہ معاونت کرسکتی ہے۔

حواشی

1- جمیل جالبی، ''نئی تنقید کا منصب''، مشمولہ 'نئی تنقید' (جمیل جالبی)، مرتبہ خاور جمیل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1994)، ص26۔

2- فرڈی نینڈ ڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کے لسانیاتی افکار کے لیے دیکھیے اس کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے تین سال بعد 1916 میں پیرس سے شائع ہوئی۔ اصل کتاب فرانسیسی زبان میں ہے۔ ویڈ بیسکن (Wade Baskin) نے اس کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا جو 1959 میں نیو یارک سے شائع ہوا۔

3- اس ضمن میں دیکھیے لینارڈ بلوم فیلڈ (Leonard Bloomfield) کی عہد آفریں کتاب Language جو پہلی بار 1933 میں نیو یارک سے شائع ہوئی۔ یہی کتاب لندن سے 1935 میں شائع ہوئی۔

4- ان ماہرین لسانیات واسلوبیات کے مقالات ٹامس اے سیبوک (Thomas A. Sebeok) کی مرتب کردہ کتاب Style in Langauge (کیمبرج، میساچوسٹس: ایم آئی ٹی، 1960) میں شامل ہیں۔ یہ کتاب اُس کانفرنس میں پیش کیے گئے مقالات کا مجموعہ ہے جو زبان واسلوب کے موضوع پر امریکہ کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام انڈیانا یونیورسٹی میں 1958 میں منعقد ہوئی تھی۔

5- گوپی چند نارنگ، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)، ص15۔

6- مسعود حسین خاں، ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر''، مشمولہ 'مضامین مسعود' از مسعود حسین خاں (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1997)، ص46۔

7- اسلوبی (اسلوبیاتی) خصائص کی شناخت ودریافت سے متعلق تفصیلات کے لیے دیکھیے مرزا خلیل احمد بیگ کا مضمون ''اسلوبیات: ادبی مطالعہ وتنقید کی ایک نئی جہت''، مشمولہ 'زبان،

اسلوب اور اسلوبیات' (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، 1983)، ص 150-142۔

8- یہ لفظ ادبی زبان کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے استعمال کیا ہے۔ دیکھیے شہریار کے مجموعۂ کلام 'نیند کی کرچیں' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1995) پر فاروقی کا ''پیش لفظ''۔

9- دیکھیے ژان مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) کا مضمون ''Standard Language and Poetic Language''، مشمولہ Linguistics and Literary Style مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیو یارک: ہولٹ رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، 1970)۔

10- اردو میں 'Foregrounding' کا کوئی متبادل لفظ نہ مل سکا۔ راقم السطور نے یہ اصطلاح اسی طرح استعمال کی ہے۔ اکثر اس کا ترجمہ 'پیش منظر' کیا ہے۔

11- آئی. اے. رچرڈز (I.A.Richards)، "Poetic Process and Literary Analysis.''، مشمولہ Style in Language مرتبہ ٹامس اے. سیبوک (Thomas A.Sebeok)، ص 12۔

12- ناصر عباس نیر، ''روسی ہیئت پسندی''، مشمولہ 'شعر و حکمت' (حیدر آباد)، کتاب: 3و4، دورِ سوم (2002)، ص 48۔

13- کلیم الدین احمد، 'فرہنگِ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔ اردو)'، شائع کردہ نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1986، ص 53۔

ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات کے لیے دیکھیے گوپی چند نارنگ کی مفصل کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1993)۔

15- قاری- رسپانس نظریے کا بالتفصیل جائزہ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب 'قاری اساس تنقید' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1992) میں پیش کیا ہے۔

(2003)

اسلوبیاتی تنقید

اردو میں تنقیدی نظامِ فکر کی تاریخ زیادہ پرانی نہیں ہے۔ اگر تذکروں سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے اور بیان و بلاغت، صنائع و بدائع، نیز عروضی مباحث کے قدیم سرمایے کو ادبی تنقید میں جگہ نہ دی جائے تو حالی اور شبلی کی بعض تحریریں بجا طور پر ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز قرار دی جا سکتی ہیں۔ بیسویں صدی میں سماجی علوم کے فروغ کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید بھی نئے جہات و ابعاد سے روشناس ہوئی۔ نئے علوم کی روشنی میں ادب کے مطالعے سے تنقید کو بین العلومی (Interdisciplinary) حیثیت حاصل ہوئی اور اردو میں تاثراتی تنقید، جمالیاتی تنقید اور رومانی تنقید کے شانہ بشانہ عمرانی تنقید، نفسیاتی تنقید اور فلسفیانہ تنقید بھی پروان چڑھنے لگی۔ مغربی فکر کے زیرِ اثر عملی تنقید، تجزیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید اور سب سے بڑھ کر سائنٹفک تنقید کی اصطلاحیں عام ہوگئیں۔ آج ادب کے تحلیل و تجزیے، تشریح و توضیح اور افہام و تفہیم کے نت نئے انداز ڈھونڈے جا رہے ہیں۔ اب ہر نیا نظریہ اور ہر نئی فکر ایک نئے تنقیدی زاویے کو معرضِ وجود میں لا رہی ہے۔ تقابلی تنقید کا رواج تو اُردو میں شروع ہی سے تھا جس کا نمونہ شبلی کی موازنۂ انیس و دبیر ہے۔ اب تخلیقی تنقید کا رجحان بھی پیدا ہو گیا ہے۔ کارل مارکس اور فرائڈ کے نظریات کے زیرِ اثر جب ادب تخلیق ہونے لگا تو مارکسی تنقید اور تحلیلِ نفسی کا وجود بھی عمل میں آیا، ورنہ کچھ دنوں پہلے تک ان چیزوں سے بھلا کون واقف تھا!

ادبی تنقید کے ان تمام میلانات ور جحانات میں ادب کو خاص زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ادب کا مطالعہ مخصوص نظریوں کے تحت کیا گیا ہے۔ ان میں سے بہت سے زاویے اور نظریے پہلے سے طے شدہ تھے۔ ادبی مطالعات میں محض ان کا اطلاق کیا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس قسم کی تنقید میں ادب کے علاوہ اور بہت سی چیزیں راہ پا گئیں اور ادبی فن پارے کی حیثیت محض ثانوی بن کر رہ گئی۔

(1)

ویلک اور ویرن نے اپنی کتاب Theory of Literature میں ادبی تنقید کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے: Extrinsic Criticism اور Intrinsic Criticism اول الذکر کو موٹے طور پر خارجی تنقید اور آخر الذکر کو داخلی تنقید کہہ سکتے ہیں۔ خارجی تنقید میں ادب کا مطالعہ خارجی اشیا یا اجزا کے حوالے سے کیا جاتا ہے اور ادب میں اور ان اشیا میں ایک سببی رشتہ پایا جاتا ہے۔ یہ خارجی اشیا ہیں: ماحول، فضا، معاشرہ، مصنف، قاری، مخصوص عقائد و نظریات وغیرہ۔ جب کہ داخلی تنقید میں ادبی فن پارے کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور اس کے تجزیے اور توضیح میں اس کی اندرونی ساخت اور تنظیم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ادب کے مطالعے اور تنقید میں خارجی امور کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ نقاد کسی شاعر یا ادیب کے احوال و کوائف سے کام لے سکتا ہے اور اس کے گرد وپیش کے ماحول نیز معاشرے سے رجوع کرسکتا ہے۔ اسی طرح قاری کسی فن پارے کو پڑھ کر جن داخلی کیفیات اور جمالیاتی تجربات سے ہوکر گذرتا ہے اور اس کے ذہن و دماغ پر جو تاثر یا ردِ عمل قائم ہوتا ہے اسے بھی نقاد اپنے تنقیدی مباحث میں جگہ دے سکتا ہے اور ادب کی سماجی سطح پر جو کار پردازی ہو سکتی ہے یعنی معاشرے کو متاثر یا متحرک کرنے کا جو فریضہ ادیب انجام دیتا ہے اسے بھی وہ اپنے قلم کی حرکت کے تابع کرسکتا ہے۔ لیکن یہ تمام باتیں ادب کے خارجی پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہیں اور ادب کا ان سے محض ایک سببی رشتہ ہوتا ہے۔ ان تمام امور کے بیان میں نقاد کی نظر فن پارے سے ہٹ جاتی ہے اور وہ فن پارے سے صرفِ نظر کر کے دوسرے مسائل و مباحث میں الجھ جاتا ہے۔ ادب کے خارجی اور داخلی مطالعے کے فرق کو یوں بھی واضح کیا جاسکتا ہے، مثلاً نقاد کسی فن پارے میں پیش کی گئی زندگی، کردار، ماحول اور فضا، نیز معاشرے کا مطالعہ بڑی باریک بینی اور تنقیدی نظر کے ساتھ کرسکتا ہے اور کرداروں کے جذبات و احساسات، محبت و ایثار اور خلوص و انکسار کی قدر افزائی کرسکتا ہے اور ان کی نفرت و عداوت اور بغض وعناد کے جذبے کو اپنی تنقید کا نشانہ بنا سکتا ہے۔ اسی طرح نقاد فن پارے میں پیش کردہ ماحول کا نقشہ کھینچ سکتا ہے اور اس کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کرسکتا ہے۔ ان امور کے مطالعے کے لیے کسی خارجی زندگی اور ماحول کے حوالے کی ضرورت نہیں۔ ان چیزوں کا مطالعہ ادب کو خود مکتفی مان کر کیا جاسکتا ہے۔ یہ مطالعہ ادب کا داخلی مطالعہ کہلائے گا۔ اس مطالعے کو داخلی تنقید کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے، لیکن جہاں نقاد نے یہ دیکھنا شروع کردیا کہ ادبی فن پارے میں حقیقی سماجی زندگی منعکس ہورہی ہے یا نہیں یا ادیب گرد وپیش کے ماحول کی عکاسی میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے اور اس دور کے حالات کی ادب میں کہاں تک تصویر کشی ملتی ہے، وہاں اس کا ذہن فن پارے سے ہٹ کر دوسری طرف پہنچ جاتا ہے۔ یہ بات بخوبی واضح ہوگئی ہوگی کہ ادب میں پیش کی جانے والی فضا، ماحول اور کرداروں کا مطالعہ اور بات ہے اور یہ دیکھنا کہ ادب میں سماج کی کہاں تک عکاسی پائی جاتی ہے اور بات۔ ادب میں پیش کیے جانے والے سماجی اور تہذیبی رویے کیفیتی اعتبار سے ان رویوں سے مختلف ہوتے ہیں جو ادب کا خارج کہلاتا ہے اور جن کا وقوع حقیقی سماجی زندگی میں ملتا ہے۔ لیکن تنقید خواہ داخلی ہو یا خارجی، نفسیاتی ہو یا عمرانی، تاثراتی ہو یا جمالیاتی ان سب میں ادب کے لسانی پہلوؤں کے مطالعے کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا ہے۔

(2)

بیسویں صدی کے نصفِ اول میں کچھ ایسے نقاد سامنے آئے جنھوں نے فن پارے کی اہمیت کو تسلیم کیا اور فن پارے کی داخلی تنظیم اور لسانی ساخت کے مطالعے پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھی جسے 'نئی تنقید' (New Criticism) یا 'عملی تنقید' (Practical Criticism) کا نام دیا گیا۔ ایسے نقادوں میں آئی. اے. رچرڈز، ولیم امپسن، ایف. آر. لیوس، جے. سی. رینسم، ٹی. ایس. ایلیٹ اور کلینتھ بروکس کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔

بیسویں صدی میں لسانیات کے فروغ کے ساتھ ساتھ اس کی مختلف شاخیں بھی قائم ہوئیں اور اس کا اطلاق مختلف مضامین کے مطالعے میں کیا جانے لگا۔ ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس نے بہت جلد ایک شعبۂ علم کی حیثیت اختیار کرلی جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید زبان اور اس کی

وادبی رویۂ ہی اس کے اسلوب کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے۔ بعض ادبی نقاد ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کو بے جا تصور کرتے ہیں۔ ایسے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب اور لسانیات کے درمیان زبان کے حوالے سے گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ ادب ایک فنی اور تخلیقی سرگرمی کا نام ہے جسے دوسری فنی اور تخلیقی سرگرمیوں کی طرح میڈیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب کا میڈیم زبان ہے۔ ادب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے، اور اگر ذریعۂ اظہار نہ ہو تو اظہار کی تجسیم ناممکن ہو جائے گی۔ اپنے اظہار کی خراد پر پورا اتارنے کے لیے شاعر زبان میں اکثر کتر بیونت، تراش خراش اور کاٹ چھانٹ سے کام لیتا ہے۔ اس عمل سے شعری زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ شعری زبان کی اسی ندرت، جدت اور انوکھے پن کو زبان کے وضع کردہ اصولوں سے انحراف (Deviation) کا نام دیا گیا ہے۔ نلز ایرک انکوسٹ نے اپنے مضمون (3) ''On Defining Style'' میں زبان کے مروجہ اصولوں سے انحراف (Deviation from the norm) کو تشکیل اسلوب کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔ ہر دور کے شاعروں نے زبان کے مروجہ اصولوں سے انحراف کیا ہے جس سے زبان کے استعمال کا دائرہ وسیع ہوا ہے، نیز نئی نئی لفظیات، نئی نئی تراکیب اور نت نئے تلازمات معرض وجود میں آئے ہیں۔ الفاظ کے انسلاکات (Connotations) تک بدلے ہیں اور معنی میں بھی تبدیلی واقع ہوئی ہے اور بحیثیت مجموعی ایک نئی شعری لسانیات وجود میں آئی ہے۔ زبان کے استعمال میں جدت طرازی اور اظہار کے نت نئے طریقوں کی عمل پذیری نے ہر دور میں لوگوں کو چونکایا اور اپنی جانب متوجہ کیا ہے۔ یہی نئے اظہار کی پہچان اور نئے شعری اسلوب کی شناخت ہے۔ غالب کی زبان پر آغا جان عیش کا طنز اور اقبال کے لہجے پر پیارے صاحب رشید کا اعتراض اس بات کی علامت ہے کہ ان دونوں شاعروں نے اپنے عہد کی زبان کے مروجہ معیاروں (Norms) سے انحراف کر کے ایک نیا شعری لہجہ اور ایک نیا اسلوب خلق کیا تھا۔

یہ بات اوپر کہی جا چکی ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم ہے، لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع یعنی Content بھی ہے۔ لہٰذا ادب اور لسانیات دونوں کا واسطہ زبان سے پڑتا ہے۔ ادب اور لسانیات کے رشتے کی ایک مضبوط کڑی اسلوبیات ہے جس کی حد ایک

ساخت کے حوالے سے ادب کے مطالعے کا نام ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں ادبی زبان کا تجزیہ یا ادب میں زبان کے استعمال کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے اور فن پارے کے 'اسلوبی خصائص' (Style-features) کا تعین کیا جاتا ہے جن کا ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے ممتاز بنانے میں اہم رول ہوتا ہے۔ اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ہم ایک ادیب یا شاعر کو دوسرے ادیب یا شاعر سے بھی ممتاز بنا سکتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد فن پارے کے لسانیاتی تجزیے پر قائم ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بغیر کسی فن پارے کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تعین ممکن نہیں۔ ہر ادیب یا شاعر کے یہاں یا ہر فن پارے میں زبان کے استعمال کی کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دوسرے ادیب یا شاعر کے یہاں یا دوسرے فن پارے میں نہیں پائی جاتیں۔ انھی خصوصیات کو اسلوبیاتی خصائص قرار دیا گیا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ زبان کا صرف لسانیاتی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہلا سکتا۔ اسلوبیاتی تجزیے کی بنیاد لسانیاتی تجزیے پر ضرور قائم ہے، لیکن خالص لسانیاتی تجزیے کو اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ اس میں لسانیاتی تجزیے کے علاوہ اسلوبی خصائص کی شناخت بھی ضروری ہوتی ہے اور اسلوبی خصائص کا تعین اسی وقت ممکن ہے جب فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جائے، لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کو صرف لسانیاتی تنقید سمجھ لینا کافی نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہر اسلوبیاتی تجزیہ لسانیاتی تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ کچھ اہل علم اسلوبیاتی تنقید سے صرف لسانیاتی تجزیہ ہی مراد لیتے ہیں۔ ایسے لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تاوقتیکہ لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبی خصائص کی شناخت نہ کی جائے، یہ لسانیاتی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیے یا اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں داخل نہیں ہو سکتا، لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کی مکمل شکل و صورت یہ ہوگی:

لسانیاتی تجزیہ + اسلوبی خصائص کی شناخت = اسلوبیاتی تنقید

دوسرے تمام تنقیدی دبستان کسی نہ کسی زاویے سے مواد و موضوع پر زور دیتے ہیں جب کہ اسلوبیاتی تنقید اسلوب اور اسلوبی خصائص کی اہمیت کو تسلیم کرتی ہے۔ بقول شمس الرحمن فاروقی ''موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہوتے، ہمیں کسی مصنف کی انفرادیت کو جاننے کے لیے بالآخر اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے''۔ (2) کسی مصنف کے اسلوب کی تشکیل، ادب میں زبان کو مخصوص طور پر بروئے کار لانے ہی سے ہوتی ہے اور زبان سے متعلق اس کا اپنا شعری

ساخت کے حوالے سے ادب کے مطالعے کا نام ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں ادبی زبان کا تجزیہ یا ادب میں زبان کے استعمال کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے اور فن پارے کے 'اسلوبی خصائص' (Style-features) کا تعین کیا جاتا ہے جن کا ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے ممتاز بنانے میں اہم رول ہوتا ہے۔ اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ہم ایک ادیب یا شاعر کو دوسرے ادیب یا شاعر سے بھی ممتاز بناسکتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد فن پارے کے لسانیاتی تجزیے پر قائم ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بغیر کسی فن پارے کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تعین ممکن نہیں۔ ہر ادیب یا شاعر کے یہاں یا ہر فن پارے میں زبان کے استعمال کی کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دوسرے ادیب یا شاعر کے یہاں یا دوسرے فن پارے میں نہیں پائی جاتیں۔ انھی خصوصیات کو اسلوبیاتی خصائص قرار دیا گیا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ زبان کا صرف لسانیاتی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہلا سکتا۔ اسلوبیاتی تجزیے کی بنیاد لسانیاتی تجزیے پر ضرور قائم ہے، لیکن خالص لسانیاتی تجزیے کو اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ اس میں لسانیاتی تجزیے کے علاوہ اسلوبی خصائص کی شناخت بھی ضروری ہوتی ہے اور اسلوبی خصائص کا تعین اسی وقت ممکن ہے جب فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جائے، لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کو صرف لسانیاتی تنقید سمجھ لینا کافی نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہر اسلوبیاتی تجزیہ، لسانیاتی تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ کچھ اہل علم اسلوبیاتی تنقید سے صرف لسانیاتی تجزیہ ہی مراد لیتے ہیں۔ ایسے لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تاوقتیکہ لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبی خصائص کی شناخت نہ کی جائے، یہ لسانیاتی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیے یا اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں داخل نہیں ہوسکتا، لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کی مکمل شکل وصورت یہ ہوگی:

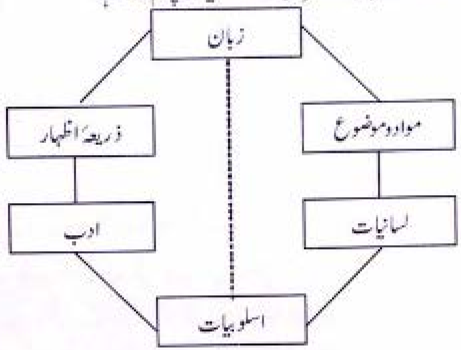
لسانیاتی تجزیہ + اسلوبی خصائص کی شناخت = اسلوبیاتی تنقید

دوسرے تمام تنقیدی دبستان کسی نہ کسی زاویے سے مواد وموضوع پر زور دیتے ہیں جب کہ اسلوبیاتی تنقید اسلوب اور اسلوبی خصائص کی اہمیت کو تسلیم کرتی ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہوتے، ہمیں کسی مصنف کی انفرادیت کو جاننے کے لیے پایان کار اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے''۔ (2) کسی مصنف کے اسلوب کی تشکیل، ادب میں زبان کو مخصوص طور پر بروئے کار لانے ہی سے ہوتی ہے اور زبان سے متعلق اس کا اپنا شعری

وادبی رویہ ہی اس کے اسلوب کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے۔ بعض ادبی نقاد ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کو بے جا تصور کرتے ہیں۔ ایسے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب اور لسانیات کے درمیان زبان کے حوالے سے گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ ادب ایک فنی اور تخلیقی سرگرمی کا نام ہے جسے دوسری فنی اور تخلیقی سرگرمیوں کی طرح میڈیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب کا میڈیم زبان ہے۔ ادب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے، اور اگر ذریعۂ اظہار نہ ہو تو اظہار کی تجسیم ناممکن ہوجائے گی۔ اپنے اظہار کی خراد پر پورا اتارنے کے لیے شاعر زبان میں اکثر کتر بیونت، تراش خراش اور کاٹ چھانٹ سے کام لیتا ہے۔ اس عمل سے شعری زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوجاتی ہے۔ شعری زبان کی اسی ندرت، جدت اور انوکھے پن کو زبان کے وضع کردہ اصولوں سے انحراف (Deviation) کا نام دیا گیا ہے۔ نلز ایرک انکوسٹ نے اپنے مضمون (3) ''On Defining Style'' میں زبان کے مروجہ اصولوں سے انحراف (Deviation from the norm) کو تشکیل اسلوب کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔ ہر دور کے شاعروں نے زبان کے مروجہ اصولوں سے انحراف کیا ہے جس سے زبان کے استعمال کا دائرہ وسیع ہوا ہے، نیز نئی نئی لفظیات، نئی نئی تراکیب اور نت نئے تلازمات معرض وجود میں آئے ہیں۔ الفاظ کے انسلاکات (Connotations) تک بدلے ہیں اور معنی میں بھی تبدیلی واقع ہوئی ہے اور بحیثیت مجموعی ایک نئی شعری لسانیات وجود میں آئی ہے۔ زبان کے استعمال میں جدت طرازی اور اظہار کے نت نئے طریقوں کی عمل پذیری نے ہر دور میں لوگوں کو چونکایا اور اپنی جانب متوجہ کیا ہے۔ یہی نئے اظہار کی پہچان اور نئے شعری اسلوب کی شناخت ہے۔ غالب کی زبان پر آغا جان عیش کا طنز اور اقبال کے لہجے پر پیارے صاحب رشید کا اعتراض اس بات کی علامت ہے کہ ان دونوں شاعروں نے اپنے عہد کی زبان کے مروجہ معیاروں (Norms) سے انحراف کرکے ایک نیا شعری لہجہ اور ایک نیا اسلوب خلق کیا تھا۔

یہ بات اوپر کہی جاچکی ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم ہے، لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد وموضوع یعنی Content بھی ہے۔ لہٰذا ادب اور لسانیات دونوں کا واسطہ زبان سے پڑتا ہے۔ ادب اور لسانیات کے رشتے کی ایک مضبوط کڑی اسلوبیات ہے جس کی حد ایک

طرف لسانیات سے ملتی ہے تو دوسری طرف ادب سے۔ زبان جو لسانیات کا مواد و موضوع ہے کس طرح ادب کے ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کی جاتی ہے اور کس طرح اس میں انحراف پیدا ہوتا ہے اور کس طرح یہ انحراف انفرادی خصوصیات کا حامل بن جاتا ہے اور کس طرح یہ انفرادیت اسلوب کی انفرادیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور کس طرح اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ایک فن پارہ دوسرے فن پارے سے اور ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممتاز ہو جاتا ہے، یہ تمام باتیں اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں آتی ہیں۔ زبان اور ادب، زبان اور لسانیات، نیز زبان اور اسلوبیات اور ادب اور لسانیات کے درمیان رشتوں کو ذیل کے نقشے کی مدد سے ظاہر کیا جاسکتا ہے جس کا سلسلہ زبان سے شروع ہو کر اسلوبیات پر ختم ہوتا ہے:



اسلوبیاتی تنقید کا آغاز بیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے۔ اگرچہ روسی ہیئت پسندوں اور امریکی نئی تنقید کے مبلغوں کے یہاں اس کی ابتدائی صورت دیکھی جاسکتی ہے، تاہم 1960 میں امریکہ سے ٹامس اے۔ سیبوک کی مرتب کردہ کتاب Style in Language کی اشاعت سے اس کے خدوخال متعین ہوتے ہیں اور اس کے بعد کے مطالعوں اور تجزیوں سے اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک اہم شاخ کی حیثیت سے اس کی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے۔(4) اس کتاب کی اشاعت کو اگر ایک طرف ادبی تنقید میں ایک نئی جہت کی بازیافت کہا جاسکتا ہے تو دوسری جانب اسے لسانیات کے اطلاق کے ایک اہم رخ سے بھی تعبیر کیا جاسکتا

ہے۔ اس کتاب میں انگریزی ادب کے حوالے سے جن لسانیاتی طریق ہائے کار کے اطلاق کو پیش کیا گیا ہے ان کا اطلاق دوسری زبانوں کے ادب کے مطالعے اور تجزیے پر آج بھی جاری ہے۔ اس کتاب کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ماہرین لسانیات اور ادبی ناقدین دونوں کی نگارشات شامل ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کا ارتقا دراصل انھی دونوں کی مجموعی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ ماہرین لسانیات کی توجہ ہمیشہ اس امر کی جانب مرکوز رہی ہے کہ متعلقہ میدانوں میں لسانیات کے اطلاق کا دائرہ کس طرح وسیع کیا جائے۔ دوسری جانب ادب اور زبان کے درمیان مضبوط اور گہرے رشتوں کی بنیاد پر ادبی اسکالرز کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ ادب کی افہام و تفہیم اور توضیح و تجزیے میں کس طرح لسانیاتی طریق کار سے مدد لی جائے۔ چنانچہ انگریزی اور دوسری زبانوں میں اسلوبیاتی تنقید کا جو کچھ بھی سرمایہ اکٹھا ہوا ہے اس میں زیادہ تر ایسے اسلوبیاتی نقادوں کی نگارشات شامل ہیں جو بنیادی طور پر ادیب یا ادبی اسکالرز تھے اور ادب کا صحیح ذوق رکھتے تھے، لیکن انھوں نے لسانیات کے مطالعے کے بعد ادب پر اس کے اطلاق کی ضرورت محسوس کی جس سے ایک نئے دبستانِ تنقید کی بنیاد پڑی۔ اردو میں بھی ادب پر لسانیات کے اطلاق کی پہل ادبی اسکالرز ہی کی جانب سے ہوئی۔

(3)

اردو میں اسلوبیاتی تنقید کا آغاز 1960 کے بعد سے ہوتا ہے۔ مسعود حسین خاں پہلے اردو اسکالر ہیں جنھوں نے اسلوبیاتی نوعیت کے مضامین لکھے اور اردو میں باقاعدہ طور پر اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد ڈالی، اگرچہ وہ بنیادی طور پر ایک ادبی اسکالر تھے۔ بعد کے دو اسلوبیاتی نقاد گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم بھی ادب ہی کے راستے سے اسلوبیاتی تنقید کے میدان میں داخل ہوئے۔ راقم السطور نے اسلوبیاتی تنقید کے جو عملی و اطلاقی نمونے اب تک پیش کیے ہیں اور اسلوبیات سے اپنی جس دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے، اس میں ادبی ذوق اور لسانیات کے ٹھوس علم کے ساتھ ساتھ مسعود حسین خاں کی تربیت کا بھی خاص دخل رہا ہے۔

مسعود حسین خاں نے اپنے مضامین میں اسلوبیاتی تجزیے کی معروضیت اور اس کے سائنسی انداز کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی پہلوؤں پر بھی زور دیا ہے اور ادب کے لسانیاتی تجزیے میں رچے ہوئے ذوق کی ضرورت کو تسلیم کیا ہے، یعنی اسلوبیاتی نقاد فن پارے کے اسلوبی خصائص اور

دیگر لسانی جمالیاتی باریکیوں کی اسی وقت شناخت کر سکتا ہے جب اس کے اندر ادب کا رچا ہوا ذوق بھی ہو۔ مغنی تبسم بھی اسلوبیاتی تنقید میں ادبی ذوق کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ایک اچھا اسلوب شناس وہی ہے جو ادب کا سچا ذوق بھی رکھتا ہو، ورنہ محض لسانیاتی اوزاروں (LinguisticTools) سے کام لینے سے فن پارے کا تجزیہ میکانکیت کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔ ذوق کی اہمیت کو ہمارے مغربی اسلوبیاتی نقادوں نے بھی تسلیم کیا ہے، اسی لیے وہ اسلوبیات کو ادبی مطالعے اور تجزیے کا لسانی جمالیاتی رویّہ (Lingua-aesthetic Approach) قرار دیتے ہیں۔

اردو میں اسلوبیاتی تنقید کو عہدِ حاضر میں کافی فروغ حاصل ہوا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس کی ابتدا مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے ہوتی ہے، چنانچہ اردو میں وہی اس کے بنیاد گزار ہیں۔ انھوں نے اس علم کی سائنسی بنیادیں فراہم کیں، اس کے اصول مرتب کیے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس کی جانب لوگوں کی توجہ مبذول کرائی۔ اس ضمن میں مسعود حسین کا عالمانہ مضمون 'مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'(5) اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید پر غالباً سب سے پہلا مقالہ ہے جو اُردو میں لکھا گیا۔ یہ ان کے مجموعۂ مضامین 'مقدماتِ شعر و زبان' میں شامل ہے جو حیدرآباد سے 1966 میں شائع ہوا۔ اس کی اشاعت سے اردو کے دوسرے اسکالرز میں بھی اس موضوع پر لکھنے کی تحریک پیدا ہوئی۔ مسعود حسین نے غالب کے قوافی و ردیف کے صوتی آہنگ کا ایک نہایت جامع اسلوبیاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔(6) اس کے علاوہ میر، اقبال، نظیر اکبرآبادی کے صوتی آہنگ پر بھی ان کا مطالعہ نہایت معروضی اور سائنسی ہے۔ فانی کی شاعری کا اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے انھوں نے خصوصی مطالعہ پیش کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ فانی کے یہاں غم کی فراوانی اور یاس و حرماں نصیبی کی توجیہہ، ان کے صوتی آہنگ سے بھی کی جا سکتی ہے کیونکہ فانی کے یہاں طویل مصوتوں کا استعمال بہت زیادہ پایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ہکار یا نفسی آوازوں (Aspirates) کے استعمال سے بھی فانی نے غم کی شدّت کو ظاہر کیا ہے۔ مسعود حسین کے نظریے کے مطابق ہکار آوازیں اور طویل مصوتے اپنے اندر ایک صوتی رمزیت (Sound Symbolism) رکھتے ہیں۔ طویل مصوتوں کے حوالے سے انھوں نے میر کی غم انگیزی کی بھی توجیہہ کی ہے۔ چند دوسری آوازوں، مثلاً کوز آوازوں (Retroflex Sounds) کی

اظہاری (Expressive) کیفیات کا پتا انھوں نے بہ خوبی لگایا ہے۔ اکبرؔ آبادی اور انشا اللہ خاں انشا کے ہاں کوز آوازوں کے تاثر کو بھی انھوں نے نہایت خوبی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مسعود حسین کی حالیہ عالمانہ تصنیف 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (1983) ہے۔ اس کتاب کے آخری نصف حصے میں انھوں نے اقبال کی شاعری کا اسلوبیاتی محاکمہ کیا ہے اور ان کی بعض نظموں کے اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے ہیں۔ یہ کتاب اسلوبیاتی تنقید میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

مسعود حسین خاں کے بعد اسلوبیاتی تنقید کے ضمن میں دوسرا اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ انھوں نے اُردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بڑے اچھے اور اعلیٰ نمونے پیش کیے ہیں۔ میر کی اسلوبیات پر انھوں نے جو لکچر دیے ہیں وہ اُردو اسلوبیات میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میر کے اسلوب کے کئی ایسے گوشے ہیں جو پہلی بار اجاگر کیے گئے ہیں۔(8) اسی طرح میر انیس کے مرثیوں کے اسلوبیاتی تجزیے سے انھوں نے انیس کے یہاں ایک مخصوص صوتی آہنگ کی شناخت کی ہے اور اس تجزیے سے بڑے اہم اور دلچسپ نتائج مرتب کیے ہیں۔ اسی طرح اقبال کے کلام کا مطالعہ بھی انھوں نے مختلف صوتیاتی اور اسلوبیاتی پہلوؤں سے کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ گوپی چند نارنگ اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے اردو کے انتقادی ادب میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔

اردو کے ایک دوسرے اہم اسلوبیاتی نقاد مغنی تبسم ہیں۔ انھوں نے فانی بدایونی کی شاعری کا صوتیاتی اور اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ پیش کر کے اسلوبیاتی تنقید میں اپنے لیے ایک مستقل جگہ بنائی ہے۔(9) فانی کی شاعری کا جس تفصیل اور باریک بینی کے ساتھ مغنی نے لسانیاتی تجزیہ کیا ہے اور ان کے اسلوب کی شناخت میں جو لسانی طریق کار اختیار کیا ہے وہ ہر لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس شرح و بسط کے ساتھ اُردو کے کسی دوسرے ادیب یا شاعر کا اسلوبیاتی تجزیہ تا حال نہیں کیا گیا۔ فانی پر اپنے تحقیقی مقالے کی اشاعت کے بعد بھی وہ اسلوبیاتی موضوعات پر برابر لکھتے اور اسلوبیاتی تنقید سے لوگوں کو روشناس کراتے رہے ہیں۔ چند سال قبل مغنی تبسم کی ایک اور کتاب 'آواز اور آدمی'(10) شائع ہوئی جو اسلوبیاتی مضامین کا ایک اہم مجموعہ ہے جس میں غالب، میر اور چند دوسرے شاعروں کے لسانیاتی اسالیب کا بہت اچھا تجزیہ موجود ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے اسلوبیاتی تنقید کے بعض نکات کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے ضمن میں راقم السطور کی کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات'(11) کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا۔ اس کتاب میں اسلوبیاتی تنقید کے ارتقا اور اس کے طریق کار سے بحث کی گئی ہے اور اقبال، غالب، اختر انصاری، فیض احمد فیض اور رشید احمد صدیقی کی نگارشات نثر و نظم کے اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے گئے ہیں اور اسلوبیاتی خصائص کی شناخت کے بعد ان کی توجیہہ بھی بیان کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلوبیاتی تنقید کی افہام و تفہیم میں اس کتاب نے اہم کردار ادا کیا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید سے متعلق حالیہ برسوں میں بعض اور تحریریں بھی منظر عام پر آئی ہیں، لیکن ان کے مصنفین کی علم لسانیات سے کما حقہ، واقفیت نہ ہونے کے سبب ان تحریروں میں اسلوب شناسی سے متعلق وہ قطعیت اور معروضیت، نیز تجزیے کا وہ انداز نہیں پیدا ہو سکا ہے جو دوسرے اسلوبیاتی نقادوں کے یہاں پایا جاتا ہے۔

البتہ ادھر کچھ ایسے لوگوں نے جنھوں نے لسانیات جدید (Modern Linguistics) کی باقاعدہ تربیت حاصل کی، اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کی جانب خاطر خواہ توجہ مرکوز کی ہے اور اپنی نگارشات سے اردو کے اسلوبیاتی ادب میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ اس ضمن میں نصیر احمد خاں، نذیر احمد ملک، علی رفاد فتیحی، قاضی افضال حسین، مسعود علی بیگ اور اعجاز محمد شیخ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

جیسا کہ اہل علم جانتے ہیں، لسانیات کا اسلوبیات کے علاوہ، نئی تھیوری سے بھی گہرا رشتہ ہے، چنانچہ ساختیات و پس ساختیات اور نئی تھیوری کے دیگر فلسفیانہ مباحث کو لسانیات کے ٹھوس علم اور آگہی کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی تھیوری سے دل چسپی رکھنے والے نقاد لسانیات سے بھی گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ ایسے نقادوں میں گوپی چند نارنگ کے علاوہ وزیر آغا، وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین اور ناصر عباس نیر خصوصی اہمیت کے حامل ہیں جن کی تحریروں میں نئی تھیوری کے حوالے سے لسانیاتی و اسلوبیاتی بصیرت کا بھی پتا چلتا ہے۔

حواشی

1- رینے ویلک اور آسٹن وارین (Rene Wellek and Austin Warren)، Theory of Literature (نیویارک: ہارکورٹ بریس، 1956)۔

2- شمس الرحمن فاروقی، ''مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق''، مطبوعہ 'اردو ادب' (علی گڑھ)، شمارہ 2 (1972)، ص 5۔

3- نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)، '' On Defining Style'' مشمولہ Linguistics and Style از نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)۔

4- ٹامس اے. سیبوک (Thomas A. Sebeok) کی مرتبہ کتاب Style in Language (کیمبرج، میساچوسٹس: MIT، 1960) ان مقالات کا مجموعہ ہے جو امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام 1958 میں منعقد ہونے والی کانفرنس میں پیش کیے گئے تھے۔ اس کانفرنس میں مقالہ نگاروں نے ادبی و شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلوؤں، نیز محاورواوزان سے متعلق مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی تھی۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے علاوہ آئی. اے. رچرڈز، رومن جیکب سن، جارج اے. ملر، جان ہولینڈر، آر. جی. بالڈا ے. ٹل، سال سپورٹا، رینے ویلک، ڈیل ایچ. ہائمز اور ٹامس اے. سیبوک نے بھی مقالات پیش کیے تھے اور بحث میں حصہ لیا تھا۔

5- مسعود حسین خاں، ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے''، مشمولہ 'مقدمات شعر و زبان' از مسعود حسین خاں (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966)۔

6- مسعود حسین خاں، ''کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ''، مطبوعہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد)، شمارہ 2، ص 20-13۔

7- مسعود حسین خاں، 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)۔

8- دیکھیے گوپی چند نارنگ کی کتاب 'اسلوبیاتِ میر' (کراچی: انجمن ترقی اردو [پاکستان]، 1985)۔

9- مغنی تبسم، 'فانی بدایونی: حیات شخصیت اور شاعری' (حیدرآباد، 1969)۔

10- مغنی تبسم، 'آواز اور آدمی' (حیدرآباد: الیاس ٹریڈرس، 1983)۔

11- مرزا خلیل احمد بیگ، 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، 1983)۔ اس کتاب کا "پیش لفظ" مسعود حسین خاں (سابق پروفیسر و صدر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) نے تحریر کیا ہے جس میں انھوں نے اربابِ ادب کی ادبی اسلوب سے دلچسپی اور اسلوبیات کے فرق کو یوں واضح کیا ہے: "اربابِ ادب کی ادبی اسلوب سے دلچسپی قدیم زمانے سے چلی آئی ہے۔ اس کا ثبوت بیان و بلاغت کی وہ بے شمار کتب ہیں جو قدیم و جدید زبانوں میں عرصۂ دراز سے عام رہی ہیں۔ ان کتب میں تشریح و توضیح اپنے اپنے عہد کے علمِ زبان کے تحت کی گئی ہے، جس میں "حرف" مرکزی تصور کی حیثیت رکھتا ہے اور اجزائے کلام کی درجہ بندی زبان کے تقاضوں سے زیادہ فلسفہ و منطق کی مرہونِ منت رہی ہے۔ 'اسلوبیات' ایک جدید اصطلاح ہے۔ اردو میں اس کا رواج پچھلے دو دہوں کے اندر ہوا ہے۔ جب ادبی اسلوب کا مطالعہ جدید لسانیات (توضیحی لسانیات) کی روشنی میں کیا جاتا ہے تو بعض اوقات ناقدینِ ادب کی مُبہم اصطلاح سے بچنے کے لیے اسے 'لسانیاتی اسلوبیات' کی ترکیب سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔"

(1988، نظرِ ثانی 2010)

اسلوبیاتی نظریۂ تنقید

چند بنیادی باتیں

اردو میں اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کو اب کافی فروغ حاصل ہو چکا ہے۔ ایک مکمل دبستانِ تنقید کی حیثیت سے اردو میں اس کی اہمیت اب مسلّم ہو چکی ہے۔ اب اردو کے مستند نقاد بھی لسانیات اور اسلوبیات کا ذکر اپنی تنقیدی تحریروں میں برملا کرنے لگے ہیں اور ادب کے مطالعے اور تجزیے میں سماجی اور دیگر علوم کی اہمیت کے ساتھ ساتھ یہ نقاد لسانیات کی اہمیت کو بھی تسلیم کرنے لگے ہیں۔ وہ یہ بات سمجھتے ہیں کہ فلسفہ، تاریخ، سماجیات، نفسیات اور لسانیات کے تعاون اور تفاعل سے ادبی تنقید میں نظری وسعت پیدا ہوئی ہے اور یہ اپنے روایتی خول سے باہر نکل آئی ہے۔ اب تنقید محض تاثرات کے پُر کیف اظہار کا نام نہیں یا تنقید کو اب محض اس کے داخلی رنگ سے نہیں پہچانا جا سکتا، اور نہ تنقید اب صرف ذوق اور وجدان کی چیز بن کر رہ گئی ہے، بلکہ اس میں معروضی نقطۂ نظر اور سائنسی انداز پیدا ہوا ہے اور نتائج کے استنباط میں غیر جانب دارانہ رویے اور قطعیت کو فروغ ملا ہے۔ اب تنقید میں محض تخیل آمیزی اور مبالغہ آرائی سے کام نہیں لیا جاتا، بلکہ عملی اور تجزیاتی طریقِ کار بھی اختیار کیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید نظریۂ تنقید کی تمام خوبیاں اسلوبیاتی تنقید میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادبی

تنقید کو مطالعۂ ادب کے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کرانے میں لسانیات و اسلوبیات نے نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ ادبی تنقید کے جدید نظریے کا خواہ وہ ساختیات ہو یا پس ساختیات یا نظریۂ ردِ تشکیل، لسانیات و اسلوبیات سے کسی نہ کسی حد تک رشتہ ضرور استوار ہے۔ اسلوبیات جس کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، ان نظریات و تصورات سے گہرا علاقہ رکھتی ہے۔ ان نظریات کو سمجھنے کے لیے اسلوبیات کا سمجھنا بیحد ضروری ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں اس امر کا بالتصریح ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو 'پس ساختیات' کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔''(1)

لہٰذا اسلوبیات یا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید سے کما حقہ، واقفیت کے لیے چند بنیادی باتوں کا جاننا بیحد ضروری ہے۔

(2)

اسلوبیاتی تنقید سے متعلق چند بنیادی باتیں یہ ہیں:

1- اسلوبیاتی تنقید کا لسانیات سے گہرا رشتہ ہے

اسلوبیاتی تنقید سے متعلق سب سے پہلی بات یہ ہے کہ اس کا لسانیات سے بہت گہرا رشتہ ہے، کیوں کہ زبان جو لسانیات کا مواد و موضوع ہے، وہی زبان ادب کا ذریعۂ اظہار بھی ہے، اور ادبی زبان کا مطالعہ و تجزیہ ہی 'اسلوبیات' (Stylistics) کہلاتا ہے۔

اسلوبیات میں لسانیات سے بھرپور مدد لی جاتی ہے۔ لسانیات زبان کے سائنسی مطالعے سے متعلق جو علم و بصیرت فراہم کرتی ہے، اس کا اطلاق ادب کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کیا جاتا ہے۔ لسانیات میں جتنے بھی نئے نئے نظریات فروغ پاتے ہیں ان کا اطلاق ادب کے مطالعے میں بھی کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ ادب کا مطالعہ و تجزیہ چامسکی کی تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) کی روشنی میں بھی

کیا گیا ہے۔ اسلوبیات میں لسانیات کی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اسلوبیات میں ادبی متن کا تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحات پر کیا جاتا ہے جن میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک اہم شاخ قرار دیا گیا ہے۔ اسلوبیات اور لسانیات کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اسلوبیات کو 'لسانیاتی مطالعۂ ادب' یا 'لسانیاتی تنقید' بھی کہا گیا ہے۔ روجر فاؤلر نے تو اسلوبیات پر اپنی ایک کتاب کا نام ہی Linguistic Criticism رکھا ہے۔(2) ایک دوسرے اسکالر ناجل فیب نے اسلوبیات کو 'ادبی لسانیات' (Literary Linguistics) کے نام سے یاد کیا ہے(3)، جب کہ ہیلیڈے نے اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' سے ممیز کرنے کے لیے 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔(4) اردو میں 'اسلوبیات' اور 'اسلوبیاتی تنقید' دونوں ہی اصطلاحیں مروج رہی ہیں۔

لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کا ارتقا بیسویں صدی کے آغاز سے فرڈی نینڈ ڈی سسیور (1857-1913) کے ان بصیرت افروز اور انقلاب آفریں لسانیاتی افکار سے ہوتا ہے جو اس کی پس از مرگ کتاب Course in General Linguistics میں پائے جاتے ہیں۔ یہ کتاب سسیور کے کلاس نوٹس (Class Notes) پر مشتمل ہے جو اس نے لسانیات کی تدریس کے دوران تیار کیے تھے۔ سسیور کے انتقال (1913) کے بعد اس کے شاگردوں نے ان نوٹس کو مرتب کر کے 1916 میں پیرس سے کتابی شکل میں شائع کرایا۔ سسیور کے بے مثل افکار نے لسانیات کی دنیا میں ایک زبردست انقلاب برپا کر دیا۔ سسیور کو اسی لیے ''لسانیاتِ جدید کا باوا آدم'' اور ساختی/ہیئتی لسانیات (Structural Linguistics) کا ''بانی'' کہا جاتا ہے۔ اسلوبیات کی بنیاد چوں کہ ہیئتی یا توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) پر قائم ہے، اس لیے اسلوبیات کا سسیور کے افکار و خیالات سے گہرا رشتہ ہے۔ سسیور کے بعد بلوم فیلڈ نے اپنی کتاب Languag(1933) کی اشاعت سے ساختی/ہیئتی یا توضیحی لسانیات کو فروغ دیا جس سے زبانوں کے توضیحی مطالعے اور تجزیے کی راہیں مزید ہموار ہوئیں۔

توضیحی لسانیات پر مبنی اسلوبیاتی مطالعات کا آغاز اگرچہ بیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے، لیکن ادب کے لسانی سروکار کی تاریخ اس سے کہیں زیادہ پرانی ہے۔ زبان کے حوالے سے ادب کے مطالعے کا ارتقا موٹے طور پر 1915 اور 1930 کے دوران روسی ہیئت پسندوں (مثلاً رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی اور بورس تومیشیوسکی)، رومانس ماہرین السنہ (مثلاً چارلز بیلی، لیو اسپٹزر اور کارل ووسلر)، چیک ساخت پسندوں (مثلاً بوہسلو ہیورانک اور ژاں مکاروسکی)، برطانوی ماہرین معنیات (مثلاً آئی. اے. رچرڈز اور ولیم امپسن)، نیز امریکی نئے نقادوں (مثلاً جے. سی. رینسم، ٹی. ایس. ایلیٹ اور کلینتھ بروکس) کی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ان حلقوں کے درمیان اگرچہ نظریاتی اختلافات پائے جاتے تھے اور تحصیلِ مقاصد اور طریقِ کار کے اعتبار سے بھی یہ ایک دوسرے سے مغائرت رکھتے تھے، تاہم یہ تمام اہلِ علم لسانی ساخت اور ہیئت کو ادبی مواد اور ادبی سروکار پر فوقیت دیتے تھے، اور زبان کے تخلیقی اور جمالیاتی استعمال پر زور دیتے تھے۔ اس دور کے اسلوبیاتی مطالعات کو آج بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ مغرب میں 1950 اور 1960 کی دہائیوں میں اسلوبیات سے دلچسپی میں اضافہ ہوا، کیوں کہ ماہرینِ اسلوبیات نے لسانیات کے توضیحی طریقِ کار کو اپنایا اور بہت سے نئے لسانیاتی نظریات کی روشنی میں ادب کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیا۔ اس دوران میں اسلوبیات کو کافی فروغ حاصل ہوا اور ایک منظم شعبۂ علم کی حیثیت سے اس کی اہمیت مسلّم ہوگئی۔ (5)

2- اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور 'اسلوب' ہے

اسلوبیات کے سلسلے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس کا بنیادی تصور (Basic Assumption) 'اسلوب' ہے۔ اسی لیے اسلوبیات کو 'مطالعۂ اسلوب' بھی کہا جاتا ہے۔ اسلوبیات کا یہ بنیادی تصور ہے کہ ادب میں اسلوب زبان کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے ماہرین لسانیات و اسلوبیات نے اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں بیان کی ہیں وہ سب زبان ہی کے حوالے سے ہیں۔ اسلوب میں انفرادیت بھی زبان ہی کے مخصوص اور منفرد استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں زبان کے تخلیقی استعمال کو بھی بیحد اہمیت حاصل ہے۔ اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ ہر مصنف کے یہاں اسلوب پایا جاتا ہے، کیوں کہ ہر مصنف کے یہاں

زبان کا استعمال ملتا ہے۔ اسی طرح ہر فن پارے کا اپنا اسلوب ہوتا ہے اور ہر عہد کا بھی اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ اسلوب کا مطالعہ انفرادی طور پر بھی کیا جاسکتا ہے اور اجتماعی طور پر بھی۔ اسلوب الگ سے مسلط کردہ کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ مصنف کی زبان میں جاری وساری اور پیوست ہوتا ہے۔ یہ اسلوبیاتی نقاد کا کام ہے کہ وہ مصنف کے یہاں زبان کے استعمال کے امتیازات کا پتا لگائے اور اس کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرے۔ اگر ادبی متن کا لسانیاتی تجزیہ کیا گیا اور اس کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص کو نشان زد نہ کیا گیا تو وہ مطالعہ و تجزیہ تشنہ اور نامکمل تصور کیا جائے گا۔

یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اسلوب کا یہ نیا تصور جو اسلوبیات نے ہمیں دیا ہے، اُس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے جو روایتی نظریۂ ادب یا مشرق و مغرب کی ادبی و تنقیدی روایت میں رائج رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوب کے قدیم اور جدید تصور کو بڑی خوبی کے ساتھ ان سطور میں بیان کیا ہے:

> ''مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع وبیان کے پیرایوں کو شعروادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن ودلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رُو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں، بلکہ اصلی ہے۔ یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے، جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا

درجہ حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادبی اسلوب سے مُراد لسانی سجاوٹ
یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب
فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔"(6)

اسلوب کے اس جدید تصور کے پیشِ نظر، اسلوبیات اسلوب کی ان تمام تعریفوں کو جن میں زبان کے حوالے کی بجائے شخصیت، ذات یا ذہنی کیفیت کے حوالے پائے جاتے ہیں، مسترد کرتی ہے۔ مثلاً فرانسیسی دانشور بفوں کا یہ قول کہ "اسلوب خود انسان کی ذات ہے"(7)، یا مشہور انگریزی نثر نگار اور مورخ گبن کا یہ کہنا کہ "اسلوب کردار یا شخصیت کا عکس ہے"(8)، یا امریکی انشا پرداز اور شاعر ایمرسن کا یہ خیال کہ "انسان کا اسلوب اس کے ذہن کی آواز ہے"(9)، اسلوبیات کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتا۔(10)

3- اسلوبیاتی تنقید میں توضیحی انداز اختیار کیا جاتا ہے، نہ کہ تشریحی

اسلوبیاتی تنقید سے متعلق تیسری بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں توضیحی (Descriptive) انداز اختیار کیا جاتا ہے، نہ کہ تشریحی۔ ادبی متن کی تشریح میں نقاد کو معنی کی گرہیں کھولنے کے لیے بہت کچھ اپنی طرف سے جوڑنا اور ملانا پڑتا ہے، اور تخیل (بلکہ رنگِ تخیل) سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کے علی الرغم توضیح بیان کرنے میں اپنی طرف سے کچھ شامل نہیں کیا جاتا۔ کسی مصنف کی زبان یا اس کا اسلوب جیسا ہے ویسا ہی بیان کر دیا جاتا ہے۔ اس کی زبان کے معائب و محاسن بیان نہیں کیے جاتے، اور نہ اس کے اسلوب کو اچھا یا بُرا بتایا جاتا ہے۔ مطالعۂ زبان کا یہ توضیحی (Descriptive) انداز سسیور کی دین ہے جس کے تحت ایک ماہر لسانیات کا بنیادی کام یہ دیکھنا ہے کہ (ایک وقت میں) لوگ کیسے بولتے ہیں (How people speak)، نہ کہ یہ بتانا کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہیے How people (ought to speak) تبھی اس مطالعے کو توضیحی مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ اسلوبیات کا کام محض یہ دیکھنا ہے کہ کوئی مصنف زبان کا استعمال کس طرح کرتا ہے، نہ کہ اسے (مصنف کو) یہ بتانا کہ زبان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیے۔

ادبی زبان یا اسلوب کا توضیحی مطالعہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے، مثلاً صوتی (Phonological)، تشکیلیاتی (Morphological)، لفظی (Lexical)، نحوی (Syntactic)، اور معنیاتی (Semantic) سطح۔ ان کے علاوہ ایک قواعدی (Grammatical) سطح بھی ہے جو تشکیلیاتی اور نحوی سطحوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ لسانیات کی ان تمام سطحوں پر ادبی متن کی توضیح اور اس کے تجزیے کا کام انجام دیا جاسکتا ہے، اور ان تمام سطحوں پر اس کے لسانی امتیازات کا پتا لگایا جاسکتا ہے، نیز اس کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ یہ تمام سطحیں توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی سطحیں ہیں جسے یک زمانی لسانیات (Synchronic Linguistics) بھی کہتے ہیں۔ فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے انقلاب آفریں افکار سے بیسویں صدی کے عشرۂ دوم میں لسانیات کی اس شاخ کا ارتقا عمل میں آیا، ورنہ اس سے قبل زبانوں کے تاریخی و تقابلی مطالعے کا رجحان عام تھا۔ سسیور پہلا اسکالر ہے جس نے تاریخی (Diachronic) اور توضیحی (Synchronic) لسانیات میں فرق کیا اور بتایا کہ زبانوں کا صرف تاریخی مطالعہ ہی کافی نہیں، بلکہ توضیحی اعتبار سے بھی زبانوں کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ سسیور کی اس نئی فکر سے زبانوں کے توضیحی مطالعے کی بنیاد پڑتی ہے اور بعد کے دور میں اس کی مختلف شاخیں قائم ہوتی ہیں۔

آج دنیا کی مختلف زبانوں (بشمول اردو) میں اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا جتنا بھی کام ہوا ہے، وہ زیادہ تر توضیحی نقطۂ نظر سے ہی انجام پذیر ہوا ہے اور اسے توضیحی اسلوبیات (Descriptive Stylistics) کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے، لیکن اسلوب کا مطالعہ تاریخی اعتبار سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسلوب کے تاریخی مطالعے کے ضمن میں یہ دیکھنا ہوگا کہ ادبی اسلوب میں عہد بہ عہد کس نوع کی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، نیز پہلے اس کی صورت کیا تھی اور اب کیا ہوگئی۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ کسی مصنف کے اسلوب میں مختلف النوع تبدیلیاں واقع ہوسکتی ہیں۔ ایک مصنف تاریخ کے مختلف ادوار میں یا اپنی پوری تصنیفی زندگی میں کئی اسالیب اختیار کرسکتا ہے۔ اس مصنف کے اسلوب کی ارتقائی حالت، نیز اس میں وقوع پذیر ہونے والی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا مطالعہ اور جائزہ تاریخی اسلوبیات (Historical Stylis tics) کا موضوع قرار پاسکتا ہے۔

4- اسلوبیاتی تنقید میں ادبی متن کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے

اسلوبیاتی مطالعے سے متعلق چوتھی بنیادی بات یہ ہے کہ یہ متن پر مبنی ہوتا ہے۔ اسی لیے اسے متن آشنا (Text-oriented) اور متن مرکزی (Text-centred) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔ اس مطالعے میں ادبی متن کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور اسے خود مکتفی تسلیم کیا جاتا ہے، اور ماورائے متن جتنی بھی چیزیں ہیں انھیں خارج از مطالعہ قرار دیا جاتا ہے اور صرف متن ہی کے حوالے سے گفتگو کی جاتی ہے۔ مصنف کے شخصی یا سوانحی کوائف، نیز اس کے دکھ درد، غم اور عشق یا اس کے عہد یا اس عہد کے سماجی حالات اور تہذیبی پس منظر کو ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے دوران زیرِ بحث نہیں لایا جاتا۔ مسعود حسین خاں اپنے مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں لکھتے ہیں:

> ''لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔''(11)

5- اسلوبیاتی تنقید معروضی، مشاہداتی اور تجزیاتی ہے

اسلوبیاتی مطالعۂ ادب کے سلسلے میں پانچویں اہم اور بنیادی بات یہ ہے کہ یہ مطالعہ معروضی اور سائنٹفک ہوتا ہے۔ اس میں سائنسی انداز اور معروضی طرزِ استدلال اختیار کیا جاتا ہے۔ یہ مطالعہ مشاہداتی ہوتا ہے، تخیلی یا ذوقی نہیں۔ اس میں قطعیت (Precision) سے کام لیا جاتا ہے۔ اس مطالعے میں داخلیت، تاثر یا ذاتی پسند یا ناپسند کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ نتائج تجزیے کی بنیاد پر اخذ کیے جاتے ہیں۔ بعض اسلوبیاتی تجزیے اعداد و شمار پر بھی مبنی ہوتے ہیں جن کی معروضیت اور قطعیت صدفی صد ہوتی ہے۔

6- اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلوں سے گریز کیا جاتا ہے

اسلوبیات یا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید کے سلسلے میں چھٹی اور آخری بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں اقداری فیصلوں (Value Judgments) سے گریز کیا جاتا ہے، کیونکہ تعینِ قدر اس

کا مقصد نہیں۔ اس کے علی الرغم روایتی یا ادبی تنقید میں تعینِ قدر کو ہی سب کچھ سمجھ لیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اب تنقید کا دائرۂ عمل کافی وسیع ہو چکا ہے اور یہ روز بروز نت نئے علوم کی روشنی میں نئے نئے نظریات اور جہات و ابعاد سے روشناس ہوتی جا رہی ہے۔ لہٰذا تنقید کی اب وہ تعریف نہیں رہی جو قدما نے بیان کی تھی۔ بعض ادبی اصناف کی بھی اب وہ تعریف نہیں رہی جو پہلے بیان کی جاتی تھی، مثلاً 'غزل' کو پہلے ''حکایت بایار گفتن'' یا ''عورتوں سے باتیں کرنا'' کہا جاتا تھا، لیکن اب غزل کے موضوعات اس حد تک بدل چکے ہیں اور ان میں اتنا تنوع پیدا ہو چکا ہے کہ غزل کی یہ تعریف اب نہایت مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔ اسی طرح 'مرثیہ' جو پہلے خالص مذہبی چیز سمجھی جاتی تھی، اب اس کا دائرہ اتنا وسیع ہو چکا ہے کہ حالی نے غالب کی وفات پر، اقبال نے اپنی والدہ کے انتقال پر اور پنڈت آنند نرائن ملا نے گاندھی جی کے سانحۂ قتل پر جو حزنیہ نظمیں لکھیں انھیں بھی 'مرثیہ' کے ذیل میں رکھا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید ایک سائنسی نظریۂ تنقید ہے جو مزاجاً توضیحی، معروضی اور غیر اقداری ہے، لہٰذا اس میں تعینِ قدر کا کوئی جواز نہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ ''ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔''(12)

(3)

اسلوبیاتی تنقید روایتی یا ادبی تنقید سے کئی اعتبار سے مختلف ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بحیثیت مجموعی لسانیات پر مبنی ہے۔ یہ اپنے حربے، نظری زاویے اور طریقِ کار لسانیات سے لیتی ہے، جب کہ ادبی تنقید کا لسانیات سے کوئی سروکار نہیں۔ یہ بیان و بلاغت، صنائع و بدائع اور قدیم اندازِ نقد سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ ادبی تنقید داخلی اور تاثراتی رنگ لیے ہوئے ہوتی ہے، جب کہ اسلوبیاتی تنقید میں سائنسی اور معروضی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں مصنف کو بے حد اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف اور اس کے سوانحی کوائف، نیز اس کے عہد اور اس عہد کے سماجی و تہذیبی سیاق و سباق میں ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے، جب کہ اسلوبیاتی تنقید میں یہ چیزیں خارجی اور ماورائے متن (Extra-textual) تصور کی جاتی ہیں اور صرف متن ہی کو خود مکتفی مان کر اس کا مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں مصنف کی زبان اور اسلوب، نیز اس کے لسانی

رویے کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور زبان کے تخلیقی اور جمالیاتی استعمال کے امکانات تلاش کیے جاتے ہیں اور متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس کے علی الرغم ادبی تنقید میں زبان اور اسلوب کا ذکر ضروری خیال نہیں کیا جاتا، اور اگر کبھی ان چیزوں کا ذکر آتا بھی ہے تو محض سرسری طور پر اور وہ بھی تاثراتی انداز میں۔

ادبی تنقید میں ادبی فن پارے کے معائب ومحاسن بیان کیے جاتے ہیں اور انھی کے مطالعے کی بنیاد پر قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں تعینِ قدر پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے، بلکہ اسے تنقید کا جزو لاینفک قرار دیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں تعینِ قدر کی کوئی اہمیت نہیں، کیوں کہ یہ سائنسی تنقید ہے اور اس کا انداز توضیحی ہے اور اسی رشتے کی وجہ سے یہ معروضی بھی ہے۔ تعینِ قدر یا اقداری فیصلوں کا براہِ راست تعلق تاثرات سے ہے جس کا انداز داخلی ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اقداری فیصلے ذاتی پسند و ناپسند کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہماری ادبی تنقید اس سے بھری پڑی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں مبالغے اور افراط وتفریط سے بھی بچا جاتا ہے اور تشریح وتبصرہ کرنے کی بجائے توضیحی انداز سے کام لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں خوبصورت فقرے اور جملے، حسین و دلکش تراکیب، نیز بلند بانگ اور متحیر کن دعوے اور مبالغہ آمیز تعمیمات جنھیں ہم ادبی تنقید کا طرۂ امتیاز سمجھتے ہیں، ان سے اسلوبیاتی تنقید کوسوں دور رہتی ہے۔

ان تمام تخالفات (Contrasts) کے باوصف اسلوبیاتی تنقید کا ادبی تنقید سے اس لیے گہرا رشتہ ہے کہ یہ ادب کی افہام وتفہیم میں ادبی تنقید کی خاطر خواہ مدد اور رہنمائی کر سکتی ہے۔ ہر چند کہ یہ دونوں دبستانِ تنقید مختلف زاویہ ہائے نظر رکھتے ہیں، تاہم دونوں ادب کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ اسلوبیات کا تعلق براہِ راست زبان سے ہے جو ادب کا ذریعۂ اظہار ہے اور جس کے بغیر ادب کی تخلیق یا ادبی اظہار کی تجسیم ممکن نہیں۔ اسلوبیاتی تنقید سے متعلق یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ یہ مکمل تنقید نہیں۔ مکمل تنقید تو کوئی بھی تنقید نہیں کہی جا سکتی، کیونکہ ہر تنقید ادب کا محض کسی نہ کسی مخصوص زاویے سے ہی مطالعہ کرتی ہے خواہ وہ رومانی تنقید ہو یا جمالیاتی، نفسیاتی تنقید ہو یا فلسفیانہ۔ ان سب کا اپنا اپنا زاویۂ نظر ہے۔ ان میں سے کوئی بھی تنقید ادب کے ہمہ جہتی اور مکمل مطالعے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ یہی بات اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ لسانیاتی

حواشی

1- گوپی چند نارنگ، ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''، مشمولہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' از گوپی چند نارنگ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1986)، ص13۔

2- روجر فاؤلر (Roger Fowler)، Linguistic Criticism (آکسفرڈ اور نیو یارک: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1986)۔

3- نائجل فیب (Nigel Fabb) اور دیگر (مرتبین)، The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature. (نیویارک: میتھیون، 1987)۔

4- ایم. اے. کے. ہیلیڈے (M.A.K.Halliday)، "The Linguistic Study of Literary Texts." مشمولہ Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics (دی ہیگ: موتاں اینڈ کمپنی، 1964)، ص301-307۔

5- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے رچرڈ ڈی. کیورٹن (Richard D.Cureton) کا مضمون ''Literary Stylistics'' مشمولہ International Encyclopedia of Linguistics، مرتب اعلیٰ ولیم برائٹ (نیویارک: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1992)، جلد چہارم، ص81-82۔

6- گوپی چند نارنگ، بحوالۂ بالا مضمون، ص14-15۔

7- "Style is the man himself" (Buffon).

8- بحوالۂ عابد علی عابد، 'اسلوب' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1976)، ص62۔

9- "A man's style is his mind's voice" (Emerson).

10- 'اسلوب' کی مزید تعریفوں کے لیے دیکھیے مرزا خلیل احمد بیگ کی کتاب 'زبان، اسلوب اور

اسلوبیات' (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، 1983)۔ اس کتاب کے ایک مضمون ''اسلوب: تعریف، توضیح اور تشکیل'' میں اسلوب کی ان تمام تعریفوں کا جائزہ لیا گیا ہے جو ادیب، نقاد، دانشور، مفکر، فلسفی اور ماہرینِ لسانیات وقتاً فوقتاً پیش کرتے رہے ہیں۔

11- مسعود حسین خاں، ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے''، مشمولہ 'مقدماتِ شعر و زبان' از مسعود حسین خاں (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966)، ص18۔

12- گوپی چند نارنگ، بحوالۂ بالا مضمون، ص21۔

13- ڈونلڈ سی. فریمن (Donald C. Freeman)، "Linguistic Approaches to Literature" مشمولہ Linguistics and Literary Style، مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیویارک: ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، 1970)، ص3۔

(2004)

مغرب کے چند اسلوبیاتی نظریہ ساز

لسانیات کی روشنی میں ادبی فن پارے کے مطالعے اور تجزیے کو 'اسلوبیات' (Stylistics) کا نام دیا گیا ہے۔ لسانیات زبانوں کے سائنسی مطالعے کا نسبتاً ایک جدید علم ہے۔ اس شعبۂ علم کا اپنا مخصوص طریق کار ہے جسے بروئے عمل لاتے ہوئے یہ زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیتا ہے۔ لسانیاتی طریق کار کا اطلاق جب ادب کے مطالعے میں کیا جاتا ہے تو یہ مطالعہ 'اسلوبیات' کہلاتا ہے۔ اسے 'اسلوبیاتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔ اسلوبیات، اسلوب کے سائنسی مطالعے کا بھی نام ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے اسلوب کی تشکیل وتعمیر زبان کے اشتراک کے بغیر ناممکن ہے۔ اسی لیے اسلوب کو ادبی فن پارے کی ان لسانی خصوصیات سے تعبیر کیا جاتا ہے جو اسے انفرادیت بخشتی ہیں اور جن کی وجہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلاں مصنف کی تصنیف یا تخلیق ہے۔ زبان کا بنیادی ڈھانچا اگرچہ ایک ہوتا ہے، لیکن زبان کے استعمال کی نوعیت ہر شاعر اور ادیب کے یہاں جداگانہ ہوتی ہے۔ اسی لیے ہر ادبی فن کار کا اسلوب بھی جداگانہ ہوتا ہے، اور جب اس کا اسلوب اس درجہ مخصوص ہو جاتا ہے کہ وہ اس کی پہچان یا شناخت بن جائے تو اسے صاحبِ اسلوب کہا جانے لگتا ہے۔

تکنیکی اعتبار سے ہم 'اسلوبیات' کو کسی ادبی فن پارے کا لسانیاتی مطالعہ کہیں گے جس میں لسانیاتی خصوصیات کی شناخت بھی شامل ہے۔ یہ اسلوبیاتی مطالعہ لسانیات کی مختلف سطحوں، مثلاً صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، اور معنیاتی وغیرہ پر کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی علم وبصیرت کے بغیر ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے مغرب میں اسلوبیات کا ارتقا لسانیات کے ارتقا کے بعد عمل میں آیا۔ لسانیات جدید بیسویں صدی کے نصف اول کی پیداوار ہے اور اسلوبیات کا ارتقا بیسویں صدی کے وسط میں عمل میں آتا ہے۔ 1950 کے بعد یورپ اور امریکہ میں ماہرین لسانیات کی توجہ اسلوبیات کی جانب مبذول ہوتی ہے۔ اسلوبیات کو ادبی اسلوبیات سے ممیز کرنے کے لیے بعض اوقات اسے 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔

چونکہ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، اس لیے 1950 کے بعد سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات کے ایک اہم شعبے کی حیثیت سے فروغ دینے کی کوششوں کا آغاز ہوتا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے پہلی کوشش 1953 میں کی گئی جب امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی میں زبان اور ادب کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد ہوا جس میں ادب بالخصوص شاعری کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق اور دیگر اسلوبیاتی مسائل پر اظہار خیال کیا گیا اور مقالے پڑھے گئے۔ اس سیمینار کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں ادب کے معروضی مطالعے کے لیے چند مسلمات قائم کیے گئے تھے، مثلاً اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ ادب بنیادی طور پر ایک کلماتی اظہار (Utterance) ہے۔ اسی لیے یہ ایک لسانی عمل (Language Act) بھی ہے، جس کی اپنی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اسے دوسری نوع کے لسانی عمل سے ممیز قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس مسئلے سے ایک بات یہ پیدا ہوئی کہ جب ادبی فن پارہ ایک لسانی عمل ہے تو اس کی لسانی ساخت بھی ہے جو صوتی، صرفی، لغوی اور نحوی ساختوں پر مشتمل ہے جن کا مطالعہ لسانیات کے علم کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ زبان اور ادب کے موضوع پر منعقدہ اس سیمینار کی رپورٹ انڈیانا یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی کے پروفیسر ہیرلڈ وائٹ ہال اور ٹیکسس یونیورسٹی کے پروفیسر آرکی بالڈ اے ہل نے مشترکہ طور پر شائع کی ہے۔(1)

انڈیانا یونیورسٹی ہی میں ایک دوسری کانفرنس سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام اپریل 1958 میں اسلوب کے موضوع پر منعقد ہوئی جس میں ادب میں اسلوب کی اہمیت،

نوعیت اور خصوصیات کو زیرِ بحث لایا گیا اور ادبی وشعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلوؤں پر غور کیا گیا، نیز بحور و اوزان کے مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں جن اسکالرز نے مقالات پیش کیے ان میں روجر براؤن، جان بی۔ کیرل، سیمور چٹمن، رومن جیکب سن، رچرڈ ایم ڈورسن، آر کی بالڈا ے ہل، ڈیل ایچ ہائمز، آئی اے رچرڈز، ٹامس اے۔ سیبوک، سال سپورٹا اور چالز ای۔ اوس گڈ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ اس کانفرنس میں پڑھے گئے مقالات کو ٹامس اے۔ سیبوک نے کتابی صورت میں مرتب کر کے Style in language کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ (2)

ادبی اسلوب پر ایک اور اہم بین الاقوامی سمپوزیم راک فلر فاؤنڈیشن کے زیرِ اہتمام اگست 1969 میں اٹلی میں منعقد ہوا۔ اس سمپوزیم میں امریکہ، انگلستان اور دیگر یورپی ممالک کی بے شمار سرکردہ علمی شخصیات نے شرکت کی اور اس میدان میں جو نئی تحقیقات سامنے آئی تھیں ان سے متعلق مقالات پیش کیے۔ یہ سمپوزیم ایک طرح سے 1958 میں انڈیانا یونیورسٹی میں منعقدہ کانفرنس کا تسلسل کہا جاتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اُس کانفرنس میں صرف امریکی اسکالرز نے شرکت کی تھی جبکہ اٹلی کے اِس سمپوزیم میں امریکہ کے علاوہ دس یورپی ممالک کے مندوبین بھی شریک ہوئے تھے جن میں رولاں بارت، سیمور چٹمن، اسٹیفن المن، رینے ویلک، سیموئل آر۔ لیون، رچرڈ اے۔ سیس، نلز ایرک انکوسٹ، رچرڈ اوہمن، ایم۔ اے۔ کے۔ ہیلیڈے اور رقیہ حسن کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ اس سمپوزیم کا مرکزی موضوع لسانیات اور ادبی نظریے کے درمیان رشتہ، نیز اسلوبیاتی مطالعات کا مستقبل تھا۔ اس کے علاوہ اسلوب کیا ہے؟ اسلوبی خصائص کس طرح ظہور پذیر ہوتے ہیں؟ کیا لسانیات ادبی اسلوب کی توضیح کے لیے کافی ہے؟ کیا اسلوبیات محض لسانیات کا شعبہ ہے؟ وغیرہ سوالات بھی اٹھائے گئے اور ایک مخصوص صنفِ ادب کے اسلوب، ایک مخصوص عہد کے اسلوب اور ایک مخصوص مصنف کے اسلوب سے بھی بحث کی گئی اور اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے گئے۔ اس سمپوزیم میں پیش کیے گئے مقالات اور ان پر ہونے والی بحثوں کو سیمور چٹمن نے یکجا کر کے کتابی شکل میں Literary Style: A Symposium کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ (3)

زبان وادب کے باہمی رشتوں، نیز لسانیاتی مطالعۂ ادب اور اسلوبیات پر اس وقت سے لے کر اب تک کئی اور مذاکرے اور کانفرنسیں مختلف ممالک میں منعقد ہو چکی ہیں، اور ان موضوعات ومسائل پر متعدد امریکی اور یورپی عالموں نے سنجیدہ غور وفکر سے کام لیا ہے اور نظریہ سازی کے فرائض انجام دیے ہیں۔ ایسے عالموں میں ٹامس اے۔ سیبوک، روجر فاؤلر، رولاں ویلز، آر کی بالڈا ے۔ ہل، سیموئل آر۔ لیون، جیوفری لیچ، ڈیل ایچ۔ ہائمز، ایم۔ اے۔ کے۔ ہیلیڈے، رچرڈ اے۔ سیس، سیمور چٹمن، نلز ایرک انکوسٹ، ڈولڈی، فریمن وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے چند عالموں کے اسلوبیاتی نظریات کو یہاں تفصیل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے:

1- نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)

نلز ایرک انکوسٹ آبو اکادمی (فن لینڈ کے سویڈش بولنے والوں کی یونیورسٹی) میں انگریزی زبان وادب کے ڈانر پروفیسر (Donner Professor) تھے۔ یہ اس اکادمی کے ریکٹر بھی رہ چکے ہیں۔ انھوں نے لسانیات اور ادبی موضوعات پر کثرت سے لکھا ہے۔ انکوسٹ، Linguistics and Style کے جو 1964 میں لندن سے شائع ہوئی، شریک مصنف ہیں۔ انھوں نے نظریۂ اسلوب پر برسوں کام کیا ہے۔

انکوسٹ نے اپنے مونوگراف "On Defining Style" (4) میں اسلوب کی ان تمام تعریفوں سے بحث کی ہے جو شاعر وادیب، مفکر ودانشور، نیز نقاد اور ادبی اسکالرز وقتاً فوقتاً پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کے خیال میں اسلوب کو کبھی مصنف کے زاویۂ نظر سے دیکھا گیا ہے تو کبھی اسے قاری کے تاثرات پر مبنی قرار دیا گیا ہے اور کبھی اسے متن یا ادبی فن پارے کی لسانی خصوصیات کی معروضی چھان بین سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ان تمام تعریفوں کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد انکوسٹ نے زبان کے حوالے سے اسلوب کی دو تعریفیں بیان کی ہیں:

(الف) انکوسٹ کے نزدیک اسلوب کی پہلی تعریف وہ ہے جس میں اسلوب کو 'متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب' (The choice between alternative expressions) کہا گیا ہے۔ انکوسٹ کا خیال ہے کہ اسلوب کی تشکیل اس وقت عمل میں آتی ہے

جب متبادل اظہاری شکلوں کے درمیان انتخاب سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ انتخاب لسانی سطح پر ہوتا ہے اور قواعد کے دائرے میں رہ کر کیا جاتا ہے۔ اسی لیے یہ قواعدی انتخاب (Grammatical Choice) بھی ہوتا ہے۔ قواعدی انتخاب اسلوبیاتی انتخاب (Stylistic Choice) بھی ہو سکتا ہے اور غیر اسلوبیاتی انتخاب (Non-stylistic Choice) بھی۔

جب دو مختلف المعنی الفاظ کے درمیان انتخابی عمل پیش آتا ہے تو یہ غیر اسلوبیاتی انتخاب کہلاتا ہے۔ انکوسٹ نے یہ بات ذیل کی دو مثالوں سے واضح کی ہے:

1. It is pouring.
2. It is drizzling.

یہاں دو الفاظ pouring اور drizzling دو الگ الگ معنی بیان کرتے ہیں۔ اس لیے یہ اگر چہ قواعدی انتخاب ہے، لیکن غیر اسلوبیاتی انتخاب کہلائے گا۔ قواعدی انتخاب اسلوبیاتی انتخاب اس وقت کہلاتا ہے جب دو ہم معنی یا متحد المعنی الفاظ کے درمیان انتخابی عمل پیش آتا ہے، مثلاً:

1. He is a fine man.
2. He is a nice chap.

یہاں fine man اور nice chap کے درمیان انتخاب اسلوبیاتی انتخاب کہلائے گا، کیونکہ یہ دونوں معنی کے اعتبار سے ایک ہیں۔

اردو میں اسلوبیاتی اور غیر اسلوبیاتی انتخاب لفظی کو ذیل کے تین جملوں کی مدد سے بخوبی واضح کیا جا سکتا ہے:

1- آفتاب طلوع ہوتے ہی ہر طرف روشنی پھیل گئی۔
2- آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سمت تاریکی چھا گئی۔
3- سورج ڈوبتے ہی ہر طرف اندھیرا چھا گیا۔

ان مثالوں میں جملہ نمبر (1) اور (2) کو غیر اسلوبیاتی انتخاب کہیں گے، اور جملہ نمبر (2) اور (3) کو اسلوبیاتی انتخاب قرار دیں گے، کیونکہ آخر الذکر دونوں جملے اگر چہ لسانیاتی

ساخت کے اعتبار سے جداگانہ ہیں، لیکن بہ اعتبار معنی یکساں ہیں۔ لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے دونوں جملوں کے درمیان فرق کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے:

جملہ نمبر (2)	جملہ نمبر (3)
آفتاب (فارسی)	سورج (تدبھو)
غروب ہونا (فعلِ مرکب)	ڈوبنا (سادہ فعل)
سمت	طرف
تاریکی (فارسی/مونث)	اندھیرا (تدبھو/مذکر)
چھا گئی (فعلِ مونث)	چھا گیا (فعلِ مذکر)

مذکورہ دونوں جملوں کے ہر زمرے کے الفاظ اگر چہ لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے جداگانہ ہیں، لیکن ان کے معنی ایک ہیں یعنی ان میں ترادفی رشتہ (Synonymic Relationship) پایا جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر یہ مترادف الفاظ ہیں جو معنی کے فرق کو نہیں، بلکہ معنیاتی وحدت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ادبی سطح پر اسی نوع کے لسانی تباین (Language Variations) سے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔

اردو شعر و ادب میں اسلوبیاتی انتخاب کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اکثر دو شاعروں کے خیالات میں مطابقت ہوتی ہے، لیکن ان کے لسانی اظہار میں فرق پایا جاتا ہے۔ یہی فرق دونوں شاعروں کے درمیان اسلوب کا فرق یا اسلوبیاتی امتیاز بن جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر شاعر کی شناخت اس کے اسلوب کے حوالے ہی سے کی جاتی ہے۔ شیخ امام بخش ناسخ کا ایک شعر ہے:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

ناسخ نے اس شعر میں جو بات کہی ہے تقریباً وہی بات غالب نے اپنے اس شعر میں دوسرے انداز سے کہہ دی ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

یہ دونوں اشعار مفہوم اور مضمون کے اعتبار سے تقریباً یکساں ہیں، لیکن ناسخ اور غالب کے کہنے کے انداز میں یعنی ان کے لسانی اظہار میں فرق ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہی فرق دونوں شاعروں کے درمیان یا دونوں اشعار کے درمیان اسلوب کا فرق بن جاتا ہے۔ اسی طرح میر تقی میر اور غالب کے بعض اشعار میں بھی خیالات کی ہم آہنگی اور مفہوم کی مطابقت پائی جاتی ہے، لیکن لسانی اظہار میں فرق کی وجہ سے دونوں کا اسلوب جداگانہ ہے، مثلاً میر کا ایک شعر ہے:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو
ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

غالب نے اسی مضمون کو یوں باندھا ہے:

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

انکوسٹ نے یہ بات واضح کردی ہے کہ اسلوبیاتی انتخاب صرف الفاظ ہی کی سطح پر واقع نہیں ہوتا، بلکہ صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور فقروں اور جملوں، نیز عبارت کی سطح پر بھی اسلوبیاتی انتخابات کی مثالیں پائی جاتی ہیں جن کا تفصیل کے ساتھ یہاں ذکر کیا جاتا ہے:

(1) صوتی سطح: صوتی سطح پر دو مصمتوں (Consonants) یا دو مصوتوں (Vowels) کے درمیان انتخاب جو معنی کی تبدیلی کا سبب نہ ہو، اسلوبیاتی انتخاب قرار پاسکتا ہے۔ اس ضمن میں ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

- /ب/ اور /پ/ کے درمیان انتخاب، مثلاً: بادشاہ / پادشاہ۔
- /د/ اور /ذ/ کے درمیان انتخاب، مثلاً: اُستاد / استاذ۔
- /پ/ اور /ف/ کے درمیان انتخاب، مثلاً: سپید / سفید۔
- مختصر اور طویل مصوتوں کے درمیان انتخاب، مثلاً: نگہ / نگاہ؛ رہ / راہ؛ گنہ / گناہ؛ رہ / راہ؛ سیہ / سیاہ؛ خموش / خاموش، وغیرہ:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم تھی
(غالب)

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
(اقبال)

(2) قواعدی سطح: صوتی سطح کے علاوہ اردو میں قواعدی سطح پر بھی اسلوبیاتی انتخاب کی بے شمار مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- فعلی شکلیں: آیئے / آئیں؛ بیٹھیے / بیٹھیں؛ فرمایئے / فرمائیں؛ پوچھو ہو / پوچھتے ہو؛ آئے ہے / آتا ہے؛ جلے ہے / جلتا ہے، وغیرہ:

ع: کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو (میر)
ع: جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو (غالب)
ع: جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے (غالب)
ع: آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب (غالب)

- تراکیبِ لفظی: حسنِ ظاہری / ظاہر حسن؛ لشکرِ شاہی / شاہی لشکر؛ ابرِ سیاہ / سیاہ ابر؛ وجہِ خاص / خاص وجہ؛ آہِ سرد / سرد آہ؛ نشۂ دولت / دولت کا نشہ؛ تازگیِ خیال / خیال کی تازگی؛ باعثِ فخر / فخر کا باعث؛ شب و روز / رات دن؛ نشیب و فراز / اتار چڑھاؤ؛ بود و باش / رہن سہن، وغیرہ۔
- نحوی ساخت و ترتیب: ان کی آمد پر / ان کی تشریف آوری پر؛ 'شروع قصے کا' (باغ و بہار)؛ 'سرگذشت آزاد بخت پادشاہ کی' (باغ و بہار)؛ 'رہائی طلسم سے اس گرفتارِ محبت کی' (فسانۂ عجائب)، وغیرہ

(3) کلامیہ کی سطح: اسلوبیاتی انتخاب نہ صرف آوازوں، لفظوں، فقروں اور جملوں نیز دیگر اجزائے کلام پر مشتمل ہوتا ہے بلکہ جملوں سے بڑی اکائی یعنی کلامیہ (Discourse)، نیز

عبارت کی سطح پر بھی اس کی مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اس کی ایک عمدہ مثال مرزا رجب علی بیگ سرور کی کتاب 'فسانۂ عجائب' (25-1824) میں دیکھنے کو ملتی ہے جہاں رات کے خاتمے کے بعد صبح کی آمد کا منظر ایک طویل عبارت میں یوں بیان کیا گیا ہے:

''جس وقت زاغِ شب نے بیضہ ہائے انجم آشیانۂ مغرب میں
چھپائے اور صیادان سحر خیز دام بردوش آئے اور سیمرغ زرّیں
جناح، طلا بال، غیرت لعل قفس مشرق سے جلوہ افروز ہوا، یعنی
شب گذری روز ہوا'' (ص 280)۔

اسی مفہوم کو اسمٰعیل میرٹھی نے بالکل سیدھے سادے اور راست انداز میں یوں ادا کیا ہے، ع:

رات گذری نور کا تڑکا ہوا

یہاں اظہار کے دونوں پیرایوں میں اسلوب کا فرق نہایت واضح ہے۔

(ب) انکوسٹ نے اسلوب کی دوسری تعریف 'نارم سے انحراف' (The deviation from a norm) بتائی ہے۔ نارم (Norm) سے یہاں زبان کے تسلیم شدہ اور مروجہ اصول وضوابط مراد ہیں جن کی خلاف ورزی کو 'انحراف' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عام زبان ایک مقررہ ڈگر پر چلتی ہے اور بندھے ٹکے اصولوں پر کام کرتی ہے۔ اسی زبان کو جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے تصرف میں لاتا ہے تو وہ اس میں ندرت اور انوکھا پن پیدا کرتا ہے اور نئے لہجے، نئے پیرایۂ بیان اور نئے طرزِ اظہار کی تلاش میں وہ نئے لسانی سانچے اور پیٹرن نیز تلازمات تشکیل دیتا ہے اور زبان میں تراش خراش،، کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی کام لیتا ہے۔ اظہار کی جدتیں، نئے لسانی تجربے، نیز تصرفات زبان کو ایک نہج پر قائم نہیں رہنے دیتے جن کی وجہ سے زبان اپنی مروجہ ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔ زبان میں تصرف کے اسی عمل کو لسانی انحراف کا نام دیا گیا ہے جو 'نئی زبان' کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ اسی انحراف کی وجہ سے زبان میں تازگی، ندرت، تنوع اور امتیازی حسن پیدا ہوتا ہے۔ لسانی نارم سے انحراف کو لسانی امتیازات اور اسلوبی خصائص (Style-features) سے بھی تعبیر کرسکتے ہیں۔

اسلوبیاتی انتخاب کی طرح نارم سے انحراف کی بھی کئی لسانی سطحیں ہیں، لیکن سب سے نمایاں اور دلکش انحراف وہ ہوتا ہے جو زبان کے سلسلے میں انتخابی ضابطوں (Selectional Rules) کو نہ ماننے اور انتخابی پابندیوں (Selectional Restrictions) کی خلاف ورزی کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ انحراف نہ صرف اسلوب کی تشکیل کا سبب بنتا ہے بلکہ اسلوب میں ندرت، تازگی اور جدت بھی پیدا کرتا ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ انحراف سے نہ تو غیر معیاری، بے قاعدہ یا بگڑی ہوئی زبان مراد ہے اور نہ اصول وقواعد زبان کی شکست وریخت اس کی منشا ہے بلکہ انحراف سے یہاں اظہار کی وہ خصوصیات مراد ہیں جو زبان میں محض جدت وتصرف اور ایجاد و اختراع یا پیرایۂ اظہار کے نئے سانچوں کے طور پر معرضِ وجود میں آتی ہیں اور جن کا استعمال ایک متن (یا ادبی فن پارے) کو دوسرے متن سے یا ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے یا ایک دور کے ادب کو دوسرے دور کے ادب سے ممیز وممتاز کر دیتا ہے۔ انکوسٹ کا خیال ہے کہ جب دو متون میں نارم سے انحراف کی بنیاد پر فرق پایا جائے تو دونوں متون کا اسلوب جداگانہ ہوگا۔ (5)

اردو شعر وادب میں لسانی نارم سے انحراف اور انتخابی ضابطوں اور پابندیوں کی خلاف ورزی کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ ایسی چند مثالوں کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا۔

(1) ''رات'' ایک ہندی نژاد (تدبھو) لفظ ہے۔ اردو میں اس کی جمع فاعلی حالت میں راتیں اور مفعولی حالت میں راتوں تشکیل دی جاتی ہے۔ اردو میں رات کے لیے فارسی ''شب'' کا استعمال بھی پایا جاتا ہے، لیکن اردو قاعدے کے مطابق بنائی گئی اس کی جمع ''شبیں'' اردو میں مستعمل نہیں ہے۔ لیکن ایک جدید شاعر انور شعور نے اس لسانی نارم سے انحراف کرتے ہوئے اپنی غزل کے ایک شعر میں ''شبیں'' کا استعمال کیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

تمھارے ساتھ گذاری ہوئی شبیں اب تک
مجھے جگائے ہوئے ہیں، شبیں ہی ایسی تھیں

(2) اردو میں لفظ 'پانی'' اسم واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا ہے، مثلاً پانی برس رہا ہے، مجھے پانی پلادو، ہر جگہ پانی ہی پانی ہے، وغیرہ۔ اردو محاوروں میں بھی پانی ہی مستعمل ہے، مثلاً شرم سے پانی پانی ہونا۔ لیکن اکثر نئے شاعروں نے اس لفظ کی جمع بنائی ہے اور اپنے اشعار میں

''پانیوں'' باندھا ہے جولسانی نارم سے انحراف ہے۔ مثال کے طور پر صبا اکرام کا یہ شعر دیکھیے:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے

(3) اردو کے جو فعلی مادے ''الف'' یا ''واؤ'' پر ختم ہوتے ہیں ان کا فعل مستقبل کا صیغہ بناتے وقت ''گا'' یا ''گی'' لگانے سے پہلے ''ے'' کا اضافہ کیا جاتا ہے، مثلاً جائے گا، جائے گی یا سوئے گا، سوئے گی، وغیرہ۔ لیکن فعلی مادے ''ہو'' کے ساتھ ''گا'' لگانے سے پہلے ''ے'' کا اضافہ نہیں کیا جاتا، مثلاً ''ہوگا''۔ مظفر حنفی نے اس لسانی نارم سے انحراف کرتے ہوئے اپنی ایک غزل کی ردیف ''ہوئے گا'' قائم کی ہے، مثلاً:

پھر سنا جاتا ہے گلستان صحرا ہوئے گا
کانپتا بیٹھا ہے دیوانہ کہ اب کیا ہوئے گا

اسی غزل کا ایک اور شعر (مقطع) یوں ہے:

اک ستارہ ٹوٹ کر آیا مظفر کی طرف
آپ نے شاید اسے پیغام بھیجا ہوئے گا

(4) اردو میں مصدر کی علامت ''نا'' ہے جس کا الحاق فعلی مادے (Verbal Root) کے ساتھ ہوتا ہے، مثلاً آنا، جانا، چلنا، کھانا، وغیرہ۔ لیکن ''ہنرنا'' اردو کا کوئی مصدر نہیں، کیوں کہ علامتِ مصدر ''نا'' حذف کر دینے کے بعد جو چیز باقی بچتی ہے وہ فعلی مادہ نہیں، بلکہ اسم ہے، یعنی ''ہنر''۔ اردو کا عام قاعدہ یہ ہے کہ علامتِ مصدر حذف کر دینے کے بعد فعلی مادہ باقی رہ جاتا ہے۔ مثلاً ''چلنا'' جو مصدر ہے، اگر اس میں سے ''نا'' حذف کر دیں تو ''چل'' باقی بچے گا جو فعلی مادہ ہے۔ عادل منصوری نے یہ جدت پیدا کی ہے کہ لفظ ''ہنر'' (جو اسم ہے) میں ''نا'' لگا کر مصدر ''ہنرنا'' بنالیا، پھر کرتا ہوا، مرتا ہوا کی طرز پر ''ہنرتا ہوا'' بنالیا، جو لسانی نارم سے انحراف ہے۔ ان کی ایک غزل کا یہ شعر دیکھیے:

تو داد اگر نہ دے، نہ سہی، گالیاں سہی
اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

اس غزل کا مطلع یوں ہے:

پہلو کے آر پار گزرتا ہوا سا ہو
اک شخص آئینے میں اترتا ہوا سا ہو

(5) اردو میں فعل ''اگنا'' اور اس کے مشتقات کا استعمال بالعموم سبزہ، پودہ یا دیگر نباتاتی اشیا کے زمین سے بتدریج نمودار ہونے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ''چاند'' کے لیے نکلنا، ڈوبنا، چھپنا، وغیرہ الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ لیکن مظفر حنفی نے اپنی ایک غزل کے مطلع میں چاند کے ساتھ اگنا کا فعلی صیغہ استعمال کیا ہے جو معنیاتی بے قاعدگی (Semantic Anomaly) کا مظہر ہے اور جس سے انتخابی ضابطے اور پابندی کی خلاف ورزی ہوتی ہے۔ جب ''چاند'' کا انتخاب کرلیا گیا تو اس کے بعد افقی سطح (Syntagmatic Level) پر دوسرے لفظ کے انتخاب میں متکلم یا شاعر پر بعض پابندیاں عائد ہو جاتی ہیں۔ دوسرے لفظ کا انتخاب وہ کلیۃً اپنی مرضی سے نہیں کرسکتا۔ اسے بہت سی باتوں، مثلاً قواعد، معنیاتی مطابقت اور روزمرہ وغیرہ کا خیال رکھنا پڑتا ہے، مثلاً اگر کلام کی ابتدا میں لفظ ''لڑکا'' آیا ہے تو اس کے ساتھ فعل آیا، آتا ہے، آئے گا وغیرہ ہی استعمال ہوگا۔ کیوں کہ لفظ لڑکا کا انتخاب متکلم کو اس بات پر مجبور کرتا ہے اور اس امر کا پابند بناتا ہے کہ وہ فعل مذکر استعمال کرے۔ اس انتخابی پابندی کو قواعدی مطابقت کا نام دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں کلام میں انتخابِ لفظی کو معنیاتی مطابقت کا بھی حامل ہونا ضروری ہے، مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ لڑکی روئی یا لڑکی ہنس دی، تو یہاں قواعدی مطابقت کے علاوہ معنیاتی مطابقت بھی پائی جاتی ہے اور انتخابی ضابطوں کی پوری پوری پابندی بھی کی گئی ہے۔ لیکن اگر یہ کہا جائے کہ کرسی روئی یا کرسی ہنس دی یا ماچس کی ڈبیا نے سیب کھالیا تو یہاں اگرچہ قواعدی مطابقت موجود ہے لیکن معنیاتی مطابقت کا خیال نہیں رکھا گیا۔ اس لیے اہلِ زبان کے نزدیک یہ تینوں جملے قابلِ قبول نہ ہوں گے اور مبہم (Ambiguous) تصور کیے جائیں گے، کیوں کہ ان جملوں میں انتخابی پابندی کی صریحاً خلاف ورزی کی گئی ہے۔ رونا اور ہنسنا دونوں انسانی جبلتیں ہیں جنھیں غیر ذی روح اشیا کے ساتھ منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح کھانے کا عمل بھی غیر ذی روح اشیا سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ کرسی روئی، کرسی ہنس دی، یا ماچس کی ڈبیا نے سیب کھالیا، وغیرہ جملوں

میں معنیاتی مطابقت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے اور انتخابی ضابطے اور پابندی کی صریحاً خلاف ورزی کی گئی ہے، لیکن شاعری میں اس قسم کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جہاں معنیاتی مطابقت سے کام نہ لیا گیا ہو اور انتخابی ضابطوں کی خلاف ورزی کی گئی ہو۔ اس ضمن میں مظفر حنفی کے جس شعر کا ذکر اوپر کیا گیا تھا وہ یہ ہے:

چاند اُگا ہے، پُروائی، چلنا ہے تو چل
مہکا نے پھلواری من کی، چلنا ہے تو چل

یہاں "چاند" کے ساتھ "اُگا" کا استعمال لسانی نارم سے انحراف ہے۔

(6) اردو میں "نے" کا استعمال علامتِ فاعلی کے طور پر ہوتا ہے، مثلاً میں نے کھانا کھایا، تم نے کتاب پڑھی، اس نے اخبار خریدا، وغیرہ۔ لیکن بعض شاعروں نے "نے" کے استعمال میں اس لسانی نارم سے انحراف کیا ہے، مثلاً شہزاد احمد کی غزل کا یہ شعر دیکھیے:

سورج سے کہو یہیں ٹھہر جائے
ہم نے سایے کو ناپنا ہے

2- ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes)

ڈیل ایچ. ہائمز نے اعلیٰ تعلیم امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی میں پائی۔ وہ ادب، بشریات اور لسانیات تینوں علوم کے طالب علم رہے۔ انھوں نے کچھ دنوں تک ہارورڈ یونیورسٹی میں سماجی بشریات کے اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے کام کیا۔ کچھ عرصے تک وہ ورجینیا یونیورسٹی میں بشریات اور انگریزی کے پروفیسر کے عہدے پر فائز رہے۔ ہائمز کی دلچسپی بشریات کے علاوہ اسلوبیات اور سماجی لسانیات سے بھی رہی ہے۔ ان علوم میں ان کے کارنامے قابلِ قدر ہیں۔

اسلوبیات کے میدان میں ڈیل ہائمز کا نام اس وقت مشہور ہوا جب 1960 میں ان کا معرکۃ الآرا مقالہ "Phonological Aspects of Style:Some English Sonnets"(6) شائع ہوا۔ اس مقالے میں ہائمز نے بیس انگریزی سانیٹس (دس ورڈز ورتھ کی اور دس کیٹس کی) کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس تجزیے سے انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ صوت و معنی (Sound and Sense) کے درمیان ایک باہمی رشتہ پایا جاتا ہے جو صوتی

رمزیت (Sound Symbolism) کی شکل میں شاعری میں پورے طور پر آشکار ہوتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی نظموں (جیسے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی سانیٹس) میں پائی جانے والی غالب یا کثیر الوقوع آوازیں (صوتیے =Phonemes) نظم کے مجموعی تاثر کی پورے طور پر عکاسی کرتی ہیں۔ ڈیل ہائمز کے صوتیاتی تجزیے کا طریق کار یہ ہے:

(1) سب سے پہلے نظم کا انتخاب (نظم چھوٹی ہو جس میں لیریکل [Lyrical] شاعری کی خصوصیات پائی جاتی ہوں) کیا جاتا ہے۔

(2) نظم کو صوتیاتی تحریر (Phonetic Writing) کا جامہ پہنایا جاتا ہے۔

(3) نظم میں پائے جانے والے صوتیوں (Phonemes)، یعنی مصمتوں اور مصوتوں (Consonants and Vowels) کی الگ الگ فہرست تیار کی جاتی ہے اور ہر صوتیے کے سامنے زیرِ تجزیہ نظم میں اس کی تعدادِ وقوع درج کی جاتی ہے۔

(4) مصمتوں اور مصوتوں کی دونوں فہرستوں میں سے غالب یعنی کثیر الوقوع (High-ranking) صوتیوں کو چھانٹا جاتا ہے اور ان کی ایک مشترکہ فہرست اس طرح تیار کی جاتی ہے کہ جو صوتیہ سب سے زیادہ بار استعمال ہوا ہے وہ سب سے اوپر درج کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد دوسرا، پھر تیسرا، پھر دیگر کثیر الوقوع صوتیے درج کیے جاتے ہیں۔

(5) غالب یا کثیر الوقوع صوتیوں کی مدد سے ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جاتا ہے جو زیرِ تجزیہ نظم میں استعمال ہوا ہو۔ اگر یہ لفظ اس نظم کے مجموعی تاثر اور Theme کو ظاہر کرتا ہے تو اسے تجمعی لفظ (Summative Word) کہیں گے۔ تجمعی لفظ میں درج ذیل تین خصوصیات کا مجتمع ہونا لازمی ہے:

(الف) صوتی سطح پر یہ لفظ زیرِ تجزیہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں سے مل کر بنا ہو۔

(ب) اس لفظ کا استعمال زیرِ تجزیہ نظم میں ہوا ہو۔

(ج) معنیاتی سطح پر یہ لفظ اس نظم کے مجموعی تاثر اور Theme کو پیش کرتا ہو۔ اگر تجمعی لفظ زیرِ تجزیہ نظم میں مناسب مقام پر واقع ہوا ہے تو اسے کلیدی لفظ (Key Word) بھی کہہ سکتے ہیں۔

(6) نظم کی غالب آوازوں کا، جن سے تجمعی یا کلیدی لفظ کی تشکیل عمل میں آتی ہے، نظم کے بنیادی خیال اور مجموعی تاثر سے رشتہ قائم کیا جاتا ہے، یعنی صوتی رمزیت (Sound Symbolism) کے امکانات کا پتا لگایا جاتا اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ صوت و معنی نظم میں کس طرح باہم دگر ہوتے ہیں۔

اردو میں ڈیل ہائمز کے صوتیاتی تجزیے کے اس طریق کار کا اطلاق سب سے پہلے راقم السطور نے اقبال اور فیض کی دو نظموں پر کیا۔ ان دونوں نظموں کا عنوان ''تنہائی'' ہے۔(7)

فیض کی نظم ''تنہائی'' داخلی انداز کی ایک خوبصورت نظم ہے جو یوں شروع ہوتی ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

اس نظم کے صوتیاتی تجزیے سے جو کثیر الوقوع صوتیے (مصمتے اور مصوتے) برآمد ہوئے انھیں ترتیب دینے پر ''کوئی نہیں آئے گا'' کی تشکیل عمل میں آئی۔ یہ تجمعی فقرہ اگر ایک طرف صوتیاتی سطح پر فیض کی نظم ''تنہائی'' کے کثیر الوقوع صوتیوں (مصمتی اور مصوتی آوازوں) سے مل کر بنا ہے تو دوسری جانب معنیاتی سطح پر یہ اس نظم کے مرکزی خیال اور مجموعی تاثر کی عکاسی کرتا ہے۔ فیض کی اس نظم میں مایوسی، ناامیدی، اداسی، شکستہ دلی اور حزن و ملال کی جن کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے وہ تمام کیفیات اس چھوٹے سے فقرے میں مجتمع ہو گئی ہیں۔ یہ فقرہ نظم کے مرکزی خیال کو بڑی خوبی کے ساتھ Sum up کرتا ہے اور نظم کے آخر میں نہایت موزوں مقام پر واقع ہوا ہے، اس لیے یہ نظم ''تنہائی'' کا کلیدی فقرہ بھی ہے۔ اس فقرے پر نظم یوں ختم ہوجاتی ہے، ع:

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

اقبال کی جس نظم کے صوتیاتی تجزیے کا ذکر اوپر کیا گیا ہے اس کا عنوان بھی ''تنہائی'' ہے، لیکن یہ ایک بالکل دوسرے موڈ کو ظاہر کرتی ہے۔ اس میں جن خارجی اشیا اور مظاہر کا ذکر آیا ہے وہ مناظرِ قدرت سے تعلق رکھتے ہیں، مثلاً شب، انجم، آسمان، چاند، دشت، دریا، کہسار، وغیرہ۔ نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا

اور نظم ختم ہوتی اس شعر پر:

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

اس نظم کے غالب یا کثیر الوقوع صوتیوں (آوازوں) کی ترتیب سے جو تجمعی یا کلیدی فقرہ تشکیل پاتا ہے وہ ''تنہائیِ شب'' ہے۔ یہ ایک مرکب لفظ ہے اور صوتیاتی سطح پر نظم کی غالب آوازوں سے مل کر بنا ہے، نیز معنیاتی سطح پر یہ نظم کے نفسِ مضمون اور مفہوم کو بڑی خوبی کے ساتھ واضح کرتا ہے۔

ڈیل ہائمز کے اس صوتیاتی تجزیے کے طریق کار کا اطلاق مسعود حسین خاں نے بھی اقبال کی دو نظموں ''ایک شام'' اور 'حقیقتِ حسن'' کے صوتیاتی تجزیوں پر کیا ہے یہ دونوں تجزیے ان کی کتاب 'اقبال کی نظری و عملی شعریات'(8) میں شامل ہیں۔ ان تجزیوں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''خود میں نے اقبال کی دو نظموں 'ایک شام' اور 'حقیقتِ حسن''
> کا صوتیاتی تجزیہ 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' میں پیش کیا اور
> ڈیل ہائمز کے انداز میں اس کے تجمعی (Summative) لفظ کا
> تعین پہلی نظم میں ''خاموش'' اور دوسری میں ''حسن'' ''کیا''۔(9)

ڈیل ہائمز صوت و معنی کے باہمی رشتے یا صوتی رمزیت پر زور دیتا ہے، اور نظم کے مجموعی صوتی تاثر کو نظم کے مفہوم سے اس طرح مربوط کرتا ہے کہ نظم کی صوتی کلیت اس کے اندر چھپے ہوئے مفہوم کو بالکل واضح کر دیتی ہے۔ ڈیل ہائمز کے خیال میں کسی بھی لیریکل نظم میں کوئی ایسا لفظ یا فقرہ ضرور موجود ہوتا ہے جس کے عناصر ترکیبی میں صوتی سطح پر ایسی تمام آوازیں شامل ہوتی ہیں جن کا استعمال اس نظم میں بالمقابل دوسری آوازوں کے کثرت سے ہوتا ہے اور جو اس نظم کی غالب یا کثیر الوقوع آوازیں ہوتی ہیں۔ معنیاتی سطح پر یہی لفظ نظم کے نفسِ مضمون یا اس کے

بنیادی خیال اور مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ ڈیل ہائمز نے یہ بات کیٹس کی مشہور سانٹ "On First Looking into Chapman's Homer" کے صوتیاتی تجزیے سے بخوبی ثابت کردی ہے جس کا مجمعی لفظ اس نے "Silent" قرار دیا ہے۔ یہ لفظ مذکورہ نظم میں واقع ہوا ہے اور اس نظم کی کثیر الوقوع آوازوں پر مشتمل ہے، نیز نظم کے مرکزی خیال کو بخوبی واضح کرتا ہے۔

3- رولاں ویلز (Rulon Wells)

رولاں ویلز نے امریکہ کی یونیورسٹی آف اوٹا میں تعلیم پائی۔ پی ایچ ڈی کی ڈگری ہارورڈ یونیورسٹی سے حاصل کی۔ کچھ دنوں تک پنسلوانیا یونیورسٹی میں درس و تدریس کے فرائض انجام دینے کے بعد وہ ییل یونیورسٹی میں لسانیات کے ایسوسی ایٹ پروفیسر، پھر پروفیسر مقرر ہوئے۔ رولاں ویلز ماہر لسانیات و اسلوبیات ہونے کے ساتھ ساتھ ماہر ہندیات (Indologist) بھی ہیں۔ انھیں انڈک زبانوں، ویدوں، اپنشدوں، نیز یہاں کے فلسفے سے گہری دلچسپی رہی ہے۔ تقابلی ہند یورپی لسانیات بھی ان کی دلچسپی کا خاص میدان ہے۔

اسلوبیات کے ضمن میں اسمیہ اور فعلیہ اسلوب رولاں ویلز کی دلچسپی کا خاص موضوع رہا ہے۔ انھوں نے اپنے گراں قدر مقالے "Nominal and Verbal Style"(10) میں انگریزی زبان کے حوالے سے اسمیت اور فعلیت کا نظریہ پیش کیا ہے۔ ان کے خیال میں کسی مصنف کے اسلوب کا تجزیہ اسمیہ اور فعلیہ طرز اظہار کے حوالے سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ اسمیہ اسلوب میں اسم کو فعل پر، اور فعلیہ اسلوب میں فعل کو اسم پر ترجیح دی جاتی ہے۔ کسی مصنف کے یہاں اسمیہ اور فعلیہ دونوں اسالیب مل سکتے ہیں اور ایک بات جو اسمیہ اسلوب میں کہی گئی ہے فعلیہ اسلوب میں بھی کہی جا سکتی ہے، یا جو بات فعلیہ اسلوب میں کہی گئی ہے اسے اسمیہ اسلوب میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ کسی مصنف کے یہاں اسلوبیاتی امتیاز اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک اسلوب کو دوسرے اسلوب پر ترجیح دی جاتی ہے۔ اگر سچ پوچھا جائے تو لسانی ترجیحات ہی اسلوبیاتی امتیاز کا سبب بنتی ہیں۔

رولاں ویلز کے تجزیے کے مطابق، بہ حیثیت مجموعی انگریزی زبان میں فعلیہ اسلوب کو اسمیہ اسلوب پر ترجیح دی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی میں

اسمیہ اسلوب کے مقابلے میں فعلیہ اسلوب کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ رولاں ویلز کا یہ بھی خیال ہے کہ انگریزی کے اسمیہ جملے، فعلیہ جملوں کے مقابلے میں طویل ہوتے ہیں، کیوں کہ انگریزی کے بہت سے اسم فعلی مادوں سے مشتق ہیں جن میں لاحقہ ہوتا ہے، مثلاً جب ہم ذیل کے دو فقروں کو دیکھتے ہیں:

1. When we arrive.
2. At the time of our arrival.

تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ پہلا فقرہ فعلیہ ہے، جب کہ دوسرا اسمیہ فقرہ ہے اور فعلیہ فقرے کے مقابلے میں طویل ہے۔ پہلے فقرے میں الفاظ نیز ان کے درمیان وقفوں کی تعداد کم ہے، جب کہ دوسرے فقرے میں الفاظ اور ان کے درمیان وقفے نسبتاً زیادہ ہیں۔ رولاں ویلز نے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب کے درمیان فرق کو محض اسم اور فعل کے امتیاز تک ہی محدود نہیں رکھا ہے، بلکہ ان دونوں اسالیب کے درمیان امتیازات کو جملوں کے طول، جملوں میں فقروں کی تعداد، نیز دیگر صرفی و نحوی خصوصیات کے حوالے سے بھی پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً فعلیہ اسلوب کا ایک امتیاز یہ ہے کہ اس میں کسی بات کے اظہار کے لیے بعض اوقات دو فقرے استعمال کیے جاتے ہیں، جب کہ وہی بات اسمیہ اسلوب میں ایک فقرے (جس میں صرف ایک فعل ہوتا ہے) میں ادا کی جا سکتی ہے، مثلاً:

1. If he does that, he will be sorry.
2. In the event of his doing that ,he will be sorry.

اردو میں گوپی چند نارنگ پہلے اسکالر ہیں جنھوں نے نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے کلام کا مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے۔(11) اسمیت اور فعلیت کو انھوں نے کلام اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کا ایک "پہلو" قرار دیا ہے۔ وہ "مسجد قرطبہ"، "ذوق و شوق" اور دیگر نظموں کے صرفی و نحوی تجزیوں سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اقبال کے کلام میں فعلیت (Verbalization) کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ "مسجد قرطبہ" کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ اس کے پہلے، دوسرے، تیسرے، اور پانچویں بند میں اسمیت (Nominalization) کا

انداز ہے، جب کہ چوتھے اور چھٹے بند میں افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتویں بند میں افعال کی تعداد اور زیادہ ہوگئی ہے اور نظم کے آخری بند کے "ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے"۔ زیر تجزیہ نظم 'مسجد قرطبہ' کے پہلے بند کے ابتدائی تین مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں ایک فعل بھی استعمال نہیں ہوا ہے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

اس نظم کا آخری بند بقول گوپی چند نارنگ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے اور اس کے ہر شعر میں کوئی نہ کوئی فعل ضرور پایا جاتا ہے۔ اس بند کے ابتدائی تین شعر دیکھیے:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پرسوز ہے، دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

نارنگ صاحب کے مطابق فعلیت کی یہی کیفیت "ذوق وشوق" میں بھی ملتی ہے۔

کلامِ اقبال میں اسمیت اور فعلیت کے اس تجزیے سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ "اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگنائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی Discourse کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعہ صورت پذیر ہوسکتی تھی"۔ (12)

گوپی چند نارنگ نے کلامِ اقبال کے صرفی ونحوی تجزیے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے کہ اقبال فعلیت کو اسمیت پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس طرح فعلیہ اسلوب کلامِ اقبال کا ایک امتیازی اسلوبیاتی وصف قرار پاتا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اردو زبان کے مزاج کی روشنی میں اسمیت اور فعلیت کی جس لسانی درک وبصیرت کے ساتھ وضاحت کی ہے وہ قابلِ تحسین ہے، مثلاً:

- اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔
- فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔
- فعلیت زیادہ پرتاثیر ہے۔
- اچھے فعلیہ اسلوب کی تخلیق، اچھے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔
- اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

4- جیوفری لیچ (Geoffrey Leech)

جیوفری لیچ ایک ممتاز ماہر لسانیات واسلوبیات ہیں۔ معنیات ان کا خصوصی علمی میدان رہا ہے۔ اس موضوع پر ان کی کتاب Semantics کو علمی دنیا میں پایۂ اعتبار حاصل ہے۔ لیچ کچھ عرصے تک یونیورسٹی کالج، لندن میں انگریزی کے لکچرر اور کمیونی کیشن ریسرچ کے اسسٹنٹ سکریٹری کے عہدے پر فائز رہے۔ وہ لنکاسٹر یونیورسٹی میں لسانیات اور جدید انگریزی زبان کے پروفیسر رہ چکے ہیں۔

جیوفری لیچ نے انگریزی شاعر ڈیلن ٹامس (Dylan Thomas) کی نظم "This Bread I Break" کا اسلوبیاتی تجزیہ پیش کرکے عملی اسلوبیات کی ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔(13) اس تجزیے کے ذریعے لیچ نے اپنے اسلوبیاتی نظریے کو بھی واضح کردیا ہے۔ لیچ کے نزدیک ادبی متن کے مطالعے کے دو طریقے ہیں: ایک طریقہ لسانیاتی توضیح (Linguistic Description) کہلاتا ہے اور دوسرا طریقہ تنقیدی تشریح (Critical Interpretation) ہے۔

بہ ظاہر یہ دونوں طریقے الگ الگ ہیں، لیکن ان میں باہمی ربط پایا جاتا ہے۔ لیچ نے اس تجزیے میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح لسانیاتی توضیح بالواسطہ طور پر تنقیدی تشریح کی مدد کر سکتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے میں معنی کی اتنی تہیں، پرتیں اور جہتیں ہوتی ہیں کہ کسی دوسرے Discourse یعنی کلامیہ میں ان کا تصور تک نہیں کیا جاسکتا۔ گویا ادب پارہ ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ہوتا ہے۔ لیچ نے مذکورہ انگریزی نظم کے حوالے سے ادبی اظہار کی تین خصوصیات کا ذکر کیا ہے جو معنی کی تمام جہات و ابعاد کی نمائندگی کرتی ہیں۔ معنی کو لیچ عام مفہوم میں استعمال نہیں کرتا، بلکہ وہ اس سے وسیع معنی مراد لیتا ہے۔ معنی میں وہ ہر طرح کے لسانیاتی انتخاب (Linguistic Choice) کو شامل کرتا ہے، خواہ وہ معنیاتی انتخاب ہو یا لغوی، قواعدی اور صوتیاتی۔

(1) ڈیلن ٹامس کی مذکورہ نظم کے تجزیے کے سلسلے میں لیچ سب سے پہلے لسانیاتی توضیح کے ایک پہلو اتصالیہ (Cohesion) کا ذکر کرتا ہے جس کی ادبی متون کے مطالعے میں خاص اہمیت ہے۔ اتصالیہ سے لیچ کی مراد قواعدی اور لغوی نوعیت کے اندرون متن وہ لسانیاتی رشتے ہیں جو کسی ادبی فن پارے کے مختلف اجزا کو کلامیہ (Discourse) کی مکمل اکائی کی صورت میں باہم مربوط کرتے ہیں اور اس طرح بہ اعتبار مجموعی یہ رشتے متن کے مفہوم کی ترسیل کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی فن پارے میں قواعدی اور لغوی سطح پر جو لسانیاتی انتخابات بروئے عمل لائے جاتے ہیں ان سے پوری نظم میں معنیاتی رشتوں کا ایک جال سا بن جاتا ہے۔ لغوی سطح پر اتصالیہ الفاظ کی تکرار کی صورت میں پایا جاتا ہے یا ان الفاظ کے استعمال میں، جن میں بعض معنیاتی خصوصیات مشترک ہوتی ہیں، مثلاً مذکورہ نظم میں۔

- bread- oat- crops یا
- day-night-summer-sun یا
- tree-fruit-grape-vine-wine یا
- blood-flesh یا
- joy- merry وغیرہ

(2) لیچ کے نزدیک ادبی فن پارے کی لسانیاتی توضیح کا دوسرا 'پہلو فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) ہے۔ اس سے مراد زبان کے مروجہ قاعدوں اور لسانی نارم سے دانستہ انحراف ہے۔ ہر زبان کا اپنا ایک چلن ہوتا ہے۔ ایک عام روش، نارم (Norm) اور مروجہ اصول وضوابط ہوتے ہیں۔ اگر ان لسانی ضابطوں اور قاعدوں یا چلن اور نارم کی خلاف ورزی کی جائے تو اُسے انحراف (Deviation) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہی چیز فورگراؤنڈنگ کہلاتی ہے۔ ادب بالخصوص شاعری کی زبان Foregrounded ہوتی ہے۔ فورگراؤنڈنگ سے نہ صرف اظہار میں جدت اور ندرت پیدا ہوتی ہے بلکہ زبان کی توسیع بھی ہوتی ہے اور زبان کے تخلیقی، جمالیاتی اور اظہاری استعمال کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ کو لیچ جمالیاتی ترسیل کا بنیادی اصول قرار دیتا ہے۔ ڈیلن ٹامس کی مذکورہ نظم میں لسانی نارم سے انحراف کی متعدد مثالیں پائی جاتی ہیں مثلاً "The oat was merry"۔ یہاں غیر ذی روح اسم (oat) کو ایسی خصوصیت کا حامل بتایا گیا ہے جو صرف ذی روح بلکہ انسانوں سے نسبت رکھتی ہے۔ اس قسم کے اظہار کو زبان کے عام چلن اور مروجہ نارم سے انحراف تصور کیا جاتا ہے۔ زبان کا عام چلن The man was merry کو قبول کرسکتا ہے لیکن "The oat was merry" کو کسی صورت انگیز نہیں کرسکتا۔(14)

(3) ادبی فن پارے کی لسانیاتی توضیح کی تیسری جہت فورگراؤنڈنگ کا اتصال ہے۔ اس سے لیچ یہ مراد لیتا ہے کہ ادبی متن میں پائی جانے والی زبان کی مختلف النوع انحرافی شکلوں میں کس طرح کا باہمی ربط و اتصال قائم کیا جاسکتا ہے اور کس طرح اندرون متن انھیں پیٹرن کی صورت دی جاسکتی ہے۔

فورگراؤنڈنگ سے متعلق لیچ کے تجزیے کا یہ ماڈل دراصل لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague School) کے ممتاز عالم اور نقاد ژاں مکاروؤسکی(15) کے ماڈل پر تیار کیا گیا ہے جس نے پہلی بار شعری زبان میں فورگراؤنڈنگ کی اہمیت کو تسلیم کیا اور کہا کہ شاعری کی زبان کو ضرور Foregrounded ہونا چاہیے۔

اردو میں اس نوع کے تجزیے کے بےحد امکانات ہیں۔ مثال کے طور پر فیض کی نظم ''تنہائی'' میں فورگراؤنڈنگ کی نہایت دلکش شکلیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں بھرپور ترسیلی امکانات

پائے جاتے ہیں اور جو شاعر کی بے پناہ اظہاری قوتوں اور زبان کے تخلیقی استعمال کی حرکیات کا پتا دیتی ہیں۔ نظم "تنہائی" کی بعض تراکیب جنھیں فورگراؤنڈنگ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یہ ہیں، مثلاً: خوابیدہ چراغ، بے خواب کواڑوں، اجنبی خاک، تاروں کا غبار، راہ گذار کا سوجانا، راہ گزار کا راستہ تکنا، چراغ کا لڑکھڑانا، وغیرہ۔ اس نظم میں معنیاتی اتصال کی بھی کئی مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً: راستہ، راہرو، راہ گزار/ رات، تارے، چراغ، شمع/ مے، ایاغ/ ڈھلنا، بکھرنا، گل کرنا، لڑکھڑانا (زوال پذیری کی علامتیں جو فیض کی مذکورہ نظم میں مایوسی، اداسی اور حرماں نصیبی کے Signifiers کے طور پر استعمال ہوئی ہیں)، وغیرہ۔

اسلوبیاتی نظریات کی تشکیل میں بعض دیگر مغربی ماہرینِ لسانیات و اسلوبیات کی خدمات بھی لائقِ ستائش ہیں، لیکن ان سب کا احاطہ کرنا یہاں ممکن نہیں۔

حواشی

1- دیکھیے ہیرلڈ بی ایلن (Harold B. Allen) کی مرتب کردہ کتاب Readings in Applied English Linguistics، ہندوستانی ایڈیشن (نئی دہلی: امیرنڈ پبلشنگ کمپنی، 1971)، ص 488-92۔

2- ٹامس اے. سیبوک (Thomas A. Sebeok)، مرتب Style in Language (کیمبرج، میساچوسٹس: MIT، 1960)۔

3- سیمور چیٹمن (Seymour Chatman)، مرتب Literary Style : A Symposium (لندن اور نیویارک: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1971)۔

4- نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)، "On Defining Style :An Essay in Applied Linguistics" مشمولہ Linguistics and Style از نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)، ص 3-56۔

5- نلز ایرک انکوسٹ کے ان اسلوبیاتی نظریات سے راقم السطور نے اپنے ایک مضمون "اسلوب: تعریف، توضیح اور تشکیل" میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ دیکھیے راقم السطور کی کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، 1983)، ص 157-88۔

6- ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes)، "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets". مشمولہ ٹامس اے. سیبوک (مرتب)، محولۂ بالا کتاب، ص 109-131۔

7- دیکھیے راقم السطور کا مضمون "شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ: دو اردو نظمیں" مطبوعہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد)، نمبر 7 (1972)، ص 217-46۔

8- مسعود حسین خاں، 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)۔

9- مسعود حسین خاں، "لسانیاتی اسلوبیات اور شعر"، مطبوعہ 'آجکل' (نئی دہلی)، جلد ۹، شمارہ ۱۱ (جون 1991)، ص 3-4۔

10- رولاں ویلز (Rulon Wells)، "Nominal and Verbal Style" مشمولہ Linguistics and Literary Style، مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیو یارک: ہولٹ رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، 1970)۔ص 297-306۔

11- دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون "اسلوبیاتِ اقبال: نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں"، مشمولہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' از گوپی چند نارنگ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)، ص 153-175۔

12- ایضاً، ص 174۔

13- دیکھیے جیوفری لیچ (Geoffrey Leech) کا مضمون "This Bread I Break: Language and Interpretation". مشمولہ ڈونلڈ سی. فریمن (مرتب)، محولۂ بالا کتاب۔ص 28-119۔

14- فورگراؤنڈنگ (Foregrounding) کو دورِ حاضر کے اردو نقاد بہ نظرِ تحسین دیکھتے ہیں اور شعرا کے کلام میں اس کی کمی یا فقدان کا گلہ کرتے ہیں، مثلاً ممتاز نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے شہریار کے شعری مجموعے 'نیند کی کرچیں' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے یہ بات کہی ہے کہ "زبان اور محاورے کے تئیں شہریار کا رویہ ابھی اور ڈھیٹ اور بے پروا ہونا چاہیے تا کہ ان کی تخلیقی قوت پرے سے بند پوری طرح اٹھ سکے"۔ پھر وہ مزید لکھتے ہیں کہ "آہنگ میں مزید تنوع لانے کے لیے انھیں زبان میں بھی تنوع لانا ہوگا۔ انھوں نے جان بوجھ کر فارسی تراکیب اور نسبۃً نامانوس الفاظ سے گریز کیا ہے تو اس کا بدل مروج زبان میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کی صورت میں انھیں حاصل کرنا چاہیے"۔ (پیش لفظ، 'نیند کی کرچیں'، ص 18-17)۔

15- دیکھیے ژاں مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) کا مضمون "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ ڈونلڈ سی. فریمن (مرتب)، محولۂ بالا کتاب، ص 40-56۔

(1997)

مسعود حسین خاں اور اسلوبیات

اسلوبیات ایک نیا دبستانِ تنقید ہے جسے اردو میں متعارف کرانے کا سہرا مسعود حسین خاں کے سر ہے۔ مسعود صاحب پہلے اسکالر ہیں جنھوں نے اردو میں اسلوبیات پر مضامین لکھے اور اس کی مبادیات سے اردو داں طبقے کو روشناس کرایا۔ اس سلسلے کا ان کا سب سے پہلا مضمون "مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے" ہے جو 1960 کے آس پاس لکھا گیا اور جو ان کے مجموعۂ مضامین 'شعر و زبان' (1966) میں شامل ہے۔

اسلوبیات کی جانب مسعود حسین خاں کی توجہ لسانیات کی تربیت حاصل کرنے کی وجہ سے مبذول ہوئی، کیوں کہ 'اسلوبیات' دراصل ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کا ہی دوسرا نام ہے۔ لسانیات کی تربیت پانے کی وجہ سے ان کا ذہن تجزیاتی، معروضی اور سائنسی طرزِ فکر کا حامل بن گیا تھا۔ ایک جگہ لسانیات کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "اس میں سائنسی اندازِ فکر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ جذبہ و تخیل کی دنیا سے نکل کر انسان تعقلی استدلال اور منطقی فکر کو اپنائے"۔ (1)

وہ ادب اور لسانیات کو 'ہم وگر' دیکھنا چاہتے تھے اور لسانیات سے جو علمی بصیرت حاصل

ہوتی ہے اس سے وہ ادب کے مطالعے میں فائدہ اٹھانا چاہتے تھے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے اور زبان ہی کے سائنسی مطالعے کا نام 'لسانیات' ہے، لہٰذا ادب کے لسانیاتی نقطۂ نظر سے مطالعے کا وافر جواز پایا جاتا ہے۔

مسعود حسین خاں اگرچہ بنیادی طور پر ادب کے استاد تھے، لیکن وہ مطالعۂ ادب کے داخلی، تاثراتی اور وجدانی طریقِ کار کو ناپسند کرتے تھے۔ وہ ناقدین ادب کے بلند بانگ دعووں اور مبالغہ آمیز تعمیمات سے بیزار ہو چکے تھے اور تنقید کے خالص داخلی رنگ کو بیجا تصور کرتے تھے۔ اسی طرح خالص ذوقی اور وجدانی تنقید بھی ان کے نزدیک کارِ عبث تھی۔ اپنے اس تنقیدی نظریے کا اظہار انھوں نے اپنی خودنوشت 'ورودِ مسعود' میں ایک جگہ یوں کیا ہے:

''میں ادبی تنقید کی فقرے بازی اور قولِ محال سے بیزار تھا۔ 'ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوانِ غالب'۔ 'غزل اردو شاعری کی آبرو ہے'۔ جن فقروں پر لوگ سر دھنتے تھے میری سمجھ میں ان کا مفہوم نہیں آتا تھا۔ میں زیادہ سے زیادہ انھیں انشا پردازی کہہ سکتا ہوں، ادبی تنقید ہرگز نہیں۔ ان سے مجھے لطف مل سکتا ہے، بصیرت نہیں ملتی۔ جہاں تک قدماء کے مشاہدات کا تعلق ہے ان میں کچھ جان پاتا تھا۔ لیکن ہر سطح پر علوم کے حوالے سے ان کی نئی تشریحات کی ضرورت محسوس کرتا۔ بیان و بلاغت کی کتب میں 'حرف' کا تصور اس طرح چھایا رہا ہے کہ 'صوت' کا کہیں پتا نہیں چلتا، حالاں کہ حرف تو صرف جامہ ہے، زبان کی جان تو صوت ہوتی ہے۔''(2)

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ تنقید کے مروجہ اسالیب سے مسعود صاحب کا دل اچاٹ ہو چکا تھا اور وہ تنقید کے عصری رجحانات، مثلاً رومانی تنقید، تاثراتی تنقید اور جمالیاتی تنقید کو ادب کی تفہیم و تنقید کے لیے ناکافی سمجھتے تھے، لیکن ادب پر لسانیات کے اطلاق اور مطالعۂ ادب کے لیے اسلوبیاتی طریقِ کار کو اختیار کرنے کی باقاعدہ تحریک انھیں امریکہ میں آرچی بالڈ اے. ہل کے لکچرز

سے ملی جن میں وہ پابندی کے ساتھ حاضری دیا کرتے تھے۔ مسعود حسین خاں نے 60-1959 کے دوران امریکہ کا علمی سفر کیا اور اپنے علمی استفادے کے لیے امریکہ کی دو ممتاز دانش گاہوں ٹیکسس یونیورسٹی (آسٹن) اور ہارورڈ یونیورسٹی کا انتخاب کیا۔ ٹیکسس یونیورسٹی میں ان کی ملاقات آرچی بالڈ اے. ہل سے ہوئی جو اگرچہ وہاں کے شعبۂ انگریزی کے صدر تھے، لیکن ان کی دلچسپی کا میدان علمِ لسانیات بھی تھا۔ وہ 'لسانیاتی اسلوبیات' کے ماہر سمجھے جاتے تھے اور ادب کی تفہیم و تنقید کے لیے لسانیات کا اطلاق کر رہے تھے، بلکہ اس وقت وہ لسانیات کا ادب پر اطلاق کرنے والوں کے 'سرخیل' تھے۔ مسعود صاحب ٹیکسس یونیورسٹی میں اپنے قیام کے دوران پابندی کے ساتھ ہل کے لکچرز میں شریک ہوتے رہے۔ انھیں ان لکچروں میں وہ سب کچھ ملا جس کی ہندوستان میں انھیں تلاش تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

''پروفیسر ہل کے لکچروں میں جن میں میں پابندی سے حاضری دیتا تھا، وہی پایا جس کی مجھے تلاش تھی، یعنی لسانیات اور ادب کو کس طرح ہم ورکیا جاسکتا ہے۔''(3)

مسعود حسین خاں جس وقت امریکہ پہنچے، اس وقت وہاں نوام چامسکی کے لسانیاتی نظریات کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ ان کے امریکہ پہنچنے سے صرف دو سال قبل 1957 میں چامسکی کی شہرۂ آفاق کتاب Syntactic Structures شائع ہوئی تھی جس نے لسانیات کی دنیا میں ایک انقلابِ عظیم برپا کر دیا تھا۔ لیکن ثقہ لوگ اس کے نظریات کو اہمیت نہ دیتے تھے۔ چنانچہ ہل بھی چامسکی کے لسانیاتی نقطۂ نظر کو 'لائقِ اعتنا' نہیں سمجھتے تھے، کیوں کہ ان کا تعلق بلوم فیلڈ کے 'بیوہاری' (Behaviorist) دبستان سے تھا۔ اسی لیے جیسا کہ مسعود صاحب نے لکھا ہے، ہل کی لسانیاتی اسلوبیات کی اساس بلوم فیلڈ کے نظریے پر قائم تھی۔(4)

(2)

زبان کے مسائل سے لوگوں کی علمی دلچسپی اگرچہ قدیم زمانے سے رہی ہے، لیکن لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کا باقاعدہ ارتقا بیسویں صدی کے آغاز سے ہوتا ہے اور فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے لسانی تصورات لسانیاتِ جدید کا نقطۂ آغاز قرار پاتے ہیں۔

سسیور کی یادگار صرف اس کی کتاب Course in General Linguistics ہے جو اس کے شاگردوں نے اس کے لکچر نوٹس کی مدد سے ترتیب دے کر اس کی وفات کے تین سال بعد 1916 میں شائع کی تھی۔ جدید لسانیات کے ارتقا میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے تصورات اتنے بنیادی اہمیت کے حامل ہیں کہ اسے 'لسانیات جدید کا باوا آدم' کہا جانے لگا۔ جن لسانیاتی نظریات کو سسیور نے پیش کیا تھا ان کی بنیاد پر ہیئتی یا ساختی لسانیات (Structural Linguistics) کا ارتقا عمل میں آیا جسے توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ توضیحی لسانیات کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہ زبان کی توضیح بیان کرتی ہے، تاریخ نہیں، یعنی کسی زبان میں عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیوں کے مطالعے کے علی الرغم یہ کسی ایک عہد میں بولی جانے والی زبان کی ہیئت یا ساخت کی توضیح (Description) ہے۔ بیسویں صدی سے قبل زبانوں کے تاریخی مطالعے کا رجحان عام تھا، لیکن سسیور کے لسانی تصورات کے عام ہوتے ہی عالموں کی توجہ زبان کے توضیحی مطالعے کی جانب مبذول ہو گئی۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جس زمانے میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور لسانیات پر عالمانہ لکچرز دے رہا تھا تقریباً اسی زمانے میں امریکہ میں بشریات (Anthropology) کی ایک شاخ کے طور پر لسانیات کا ارتقا عمل میں آ رہا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے آس پاس ماہرینِ بشریات امریکہ کی 'ریڈ انڈین' قوموں کی تیزی کے ساتھ مٹتی ہوئی تہذیب کو محفوظ کر لینے کی کوشش میں سرگرداں تھے۔ زبان چونکہ تہذیب کا ایک اہم جزو ہے، اس لیے ماہرینِ بشریات ان قوموں کی زبانیں ریکارڈ کرنے میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ چنانچہ اس عمل کے دوران ان کی توجہ ریڈ انڈین زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کی جانب بھی مبذول ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ کے ابتدائی دور کے ماہرینِ لسانیات، بنیادی طور پر بشریات کے عالم تھے جن میں فریز بواز اور ایڈورڈ سپیر کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ہر چند کہ ان عالموں نے اور بعض دوسرے ماہرینِ بشریات نے ریڈ انڈین زبانوں کے مطالعے اور تجزیے میں بے حد سرگرمی کا مظاہرہ کیا تھا، تاہم ان کے مطالعے بعض اوقات ٹھوس اور مربوط نہ ہو سکے تھے۔ ان میں ایک طرح کی کمی باقی رہی تھی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان زبانوں کے مطالعے کے کوئی رہنما اصول متعین نہ ہو سکے

تھے اور ان کے تجزیے کے طریق کار کی جستجو ہنوز باقی تھی۔ یہ صورتِ حال لینارڈ بلوم فیلڈ کی مفصل اور معرکۃ الآرا تصنیف Language کی 1933 میں اشاعت سے یکا یک تبدیل ہو گئی۔ بلوم فیلڈ نے اس کتاب میں زبان کی توضیح اور تجزیے کے واضح اصول متعین کیے اور کہا کہ ماہرینِ لسانیات کو صرف اسی مواد کی معروضی اور منظم طور پر چھان پھٹک کرنی چاہیے جو ان کے مشاہدے کے دائرے میں آتا ہو۔ علاوہ ازیں بلوم فیلڈ نے 'معنی' سے زیادہ اس بات پر زور دیا کہ کسی زبان میں لسانی مواد کی ترتیب و تنظیم کس نہج پر عمل میں آئی ہے اور اس کے پیچھے کون سے اصول کارفرما رہے ہیں۔ اپنے اس ہیئتی نظریے کی تشکیل میں بلوم فیلڈ نے 'معنی' سے صرفِ نظر کیا ہے۔ اس کے خیال میں زبان کے توضیحی مطالعے میں معنی سے سروکار رکھنا چنداں ضروری نہیں۔ لسانیات کی دنیا میں بلوم فیلڈ کا طلسم تقریباً ربع صدی تک قائم رہا۔

بیسویں صدی کے نصفِ اوّل کے ختم ہوتے ہی لسانیات نے اپنے ارتقا کا ایک نیا موڑ اختیار کیا۔ نوام چامسکی نے جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، 1957 میں محض 29 سال کی عمر میں جس وقت کہ وہ میسا چوسٹس انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی میں استاد تھا Syntactic Structures کے نام سے ایک کتاب شائع کی جس سے اس کی شہرت نہ صرف پوری دنیا میں پھیل گئی، بلکہ لسانیات کو ایک نئی سمت اور نئی جہت بھی ملی۔ چامسکی بلاشبہ اس صدی کا سب سے ذہین اور باا‌ثر عالمِ لسانیات ہے جس نے تخلیقی قواعد (Generative Grammar) کا نظریہ پیش کر کے لوگوں کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا۔ چامسکی کا خیال ہے کہ کسی زبان کا بولنے والا اس زبان کے اصول و ضوابط (Rules) کو اپنے تحت الشعور میں محفوظ کر لیتا ہے جو اس زبان کے استعمال میں، یعنی فقروں اور جملوں کی تشکیل و ترتیب میں اس کی رہنمائی کرتے ہیں۔ ایک ماہر لسانیات کا کام یہ ہے کہ وہ ان اصول و ضوابط کا پتا لگائے اور یہی دریافت اس زبان کی 'قواعد' (Grammar) کہلاتی ہے۔ جو قواعد ایسے اصول و ضوابط پر مشتمل ہو جو اس بات کی صراحت کرے کہ کسی زبان کے فقروں یا جملوں کی کون سی ترتیب ممکن ہے اور کون سی ممکن نہیں، تو ایسی قواعد 'تخلیقی قواعد' (Generative Grammar) کہلائے گی۔ اسی قواعد کی ایک شکل کو 'تبادلی تخلیقی قواعد' (Transformational Generative Grammar) کا نام دیا گیا ہے۔ چامسکی کے نزدیک قواعد وہ طریق کار

(Device) ہے جو کسی زبان کی تمام قواعدی شکلیں (یعنی وہ تمام فقرے اور جملے جو قواعد کی رُو سے درست ہوں) تخلیق کرتا ہے، غیر قواعدی شکلیں نہیں۔ قواعد کے بارے میں چامسکی کے اس نظریے سے 'تخلیقی لسانیات' (Generative Linguistics) کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔

(3)

بیسویں صدی کے وسط تک ہندوستان میں جدید لسانیات کا فروغ تو ہو چکا تھا، لیکن شعر و ادب پر اس کے باقاعدہ طور پر اطلاق کی بات ابھی تک کسی کے ذہن میں نہیں آئی تھی، اور اردو زبان تو اس معاملے میں اور بھی پیچھے تھی۔ اس صورتِ حال کا ذکر مسعود حسین خاں 'ورودِ مسعود' میں یوں کرتے ہیں:

> ''غرض قواعد نویسی ہو یا عروض و بلاغت کے اصول، ہماری علمی نظر ان گہرائیوں تک نہیں جاتی جو توضیحی لسانیات نے اس صدی میں پیدا کر دی ہے۔ شعر و ادب بھی زبان سے پیدا ہوتا ہے، اس لیے اس کے اصول وضع کرنے میں علمِ زبان سے اغماض کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث پر یا تو دیو مالا کی چھوٹ پڑتی ہے یا ہم فلسفیانہ موشگافیوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ محسوس تو کر لیتے ہیں کہ شاعر 'گنجینۂ معنی کا طلسم' بناتا ہے، لیکن اس ترکیب کے پیچھے جس معنیاتی حقیقت سے سامنا ہے اس کی توجیہ نہیں کر پاتے۔ چنانچہ یا تو 'شاعری جزویست از پیغمبری' کہتے آتے ہیں یا 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں'۔ ہم نے زبان کے دو تشین امکانات کو چامسکی کے وقت تک سمجھنے کی کوشش نہیں کی''۔ (5)

امریکہ میں اپنے قیام کے دوران مسعود حسین خاں چامسکی سے بے حد متاثر تھے۔ انھیں چامسکی کی آئندہ مقبولیت کا اندازہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ سمجھنے لگے تھے کہ بلوم فیلڈ کی شہرت اب زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ سکتی، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

معنی اس قدر بے معنی نہیں تھا جس قدر کہ بلوم فیلڈیوں نے سمجھ رکھا تھا، لیکن اس کے لیے نفسیاتی لسانیات پر کام کرنے کی ضرورت تھی۔"(10)

ہارورڈ کے قیام کے دوران مسعود حسین خاں نے لسانیات کے علاوہ شعری تخلیق کے محرکات اور مسائل سے بھی دلچسپی لی، کیونکہ تجزیۂ شعر پر لسانیات کا اطلاق کرنے سے پہلے وہ یہ جاننا چاہتے تھے کہ "شعر کے بارے میں ادبی نقادوں نے کیا سوچا اور کہا ہے۔" لیکن جہاں تک کہ 'نقدِ شعر' کا تعلق ہے، انھوں نے خود کو 'متنِ شعر' اور 'شاعر کی لسانی مہارت' کے مطالعے تک ہی محدود رکھنے کی کوشش کی، اور یہی اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید بھی ہے۔

امریکہ سے ہندوستان واپسی پر مسعود صاحب نے اسلوبیاتی مضامین لکھنے کا سلسلہ شروع کیا،(11) جن میں 'نقدِ شعر' کے لسانی پہلوؤں کا مطالعہ پیش کیا گیا اور متن (Text) کو بنیادی اہمیت دی گئی۔ چوں کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، اس لیے ادب و شعر کے لسانی پہلوؤں کے مطالعے میں لسانیات سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ لسانیاتی مطالعۂ شعر یا ادب پر لسانیات کے باقاعدہ اطلاق کو 'اسلوبیات' کا نام دیا گیا ہے۔ وضاحت کی خاطر ماہرین اسے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' کے نام سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ بعض اوقات یہ اصطلاح 'ادبی اسلوبیات' سے اسے تمیز کرنے کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہے۔ مسعود صاحب اس نظریۂ تنقید کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

"لسانیاتی مطالعۂ شعر، دراصل شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے، لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے اُبھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلیات، صرف و نحو اور

معنیات کی پُر پیچ وادیوں سے گزرتا ہوا 'اسلوبیات' پر ختم ہو جاتا ہے"۔(12)

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

"لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اُس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔"(13)

(4)

مسعود حسین خاں نے اسلوبیات پر اردو یا انگریزی میں باقاعدہ طور پر کوئی کتاب تصنیف نہیں کی۔ اس موضوع پر انھوں نے جو کچھ سوچا اور غور کیا وہ مضامین و مقالات کی شکل ہی میں ہم تک پہنچا ہے۔ لیکن ان مضامین کے وسیلے سے انھوں نے ایک پوری نسل کی ذہنی تربیت کا کام انجام دیا اور اپنے شاگردوں کی ایک ایسی جماعت پیدا کی جس نے ان سے تحریک پا کر اسلوبیاتی موضوعات پر مضامین اور کتابیں لکھیں اور ان کی قائم کردہ علمی روایت کو آگے بڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔

اپنے ایک مضمون میں مسعود حسین خاں نے اپنے دو شاگردوں راقم السطور اور مغنی تبسم کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

"صوتیاتی سطح پر تجزیے کے اس انداز کو میرے دو شاگردوں پروفیسر مغنی تبسم اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ نے اپنی تحریروں میں آگے بڑھایا۔ مغنی تبسم کا فانی کی شاعری کا تجزیہ اور "غالب کی شاعری: بازیچۂ اصوات" قابلِ ذکر ہیں۔ اور مرزا خلیل احمد بیگ صاحب کا مضمون "شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ" (فیض اور اقبال کی نظمیں "تنہائی") اس قسم کے تجزیے کی اچھی مثالیں ہیں"۔(14)

اسلوبیات پر مسعود صاحب کا پہلا مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' ہے جو ان کے مجموعۂ مضامین 'شعروزبان' میں شامل ہے۔ یہ مجموعہ حیدرآباد سے 1966 میں شائع ہوا تھا۔ اسلوبیاتی نوعیت کے چند مضامین ان کی کتاب 'مقالاتِ مسعود' (نئی دہلی: 1989) میں بھی شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ان کی کتاب 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (1983) کا آخری حصہ اقبال کے کلام کے اسلوبیاتی تجزیے کے لیے وقف کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف رسائل میں اسلوبیات سے متعلق ان کے بے شمار مضامین دبے پڑے ہیں جن کا ایک قابلِ قدر مجموعہ تیار ہوسکتا ہے۔

مسعود صاحب نے اسلوبیاتی مطالعہ شعر کا بھی کیا ہے اور نثر کا بھی۔ شعر کے اسلوبیاتی مطالعے کے ضمن میں ان کے حسبِ ذیل مضامین بے حد اہمیت رکھتے ہیں:

1- ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے۔''(15)

2- ''کلامِ غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ''۔(16)

3- ''کلامِ غالب کے صوتی آہنگ کا ایک پہلو''۔(17)

4- ''فانی کا صوتی آہنگ: ایک غزل کا لسانیاتی تجزیہ''۔(18)

5- ''اقبال کا صوتی آہنگ''۔(19)

6- ''محمد قلی کی زبان''۔(20)

نثری اسلوب کے مطالعے اور تجزیے کے ضمن میں ان کے قابلِ ذکر مضامین یہ ہیں:

1- ''غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت''۔(21)

2- ''خواجہ حسن نظامی: زبان اور اسلوب''(22)

3- ''نیاز فتح پوری کا اسلوبِ نگارش''۔(23)

علاوہ ازیں مسعود صاحب نے ذیل کے مضامین میں بھی زبان و اسلوب کے باہمی رشتوں اور بعض دیگر اسلوبیاتی مسائل پر اظہارِ خیال کیا ہے:

1- ''تخلیقی زبان''۔(24)

2- ''ادب میں اسلوب کی اہمیت''۔(25)

3- ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر''۔(26)

اسلوبیاتی موضوع پر مسعود حسین خاں کا تحریر کردہ آخری مضمون ''اسلوبیات'' ہے۔(27) علاوہ ازیں انھوں نے اقبال کی دو نظموں ''ایک شام'' اور ''حقیقتِ حسن'' کا ڈیل ہائمز کے صوتیاتی تجزیے کی طرز پر اسلوبیاتی تجزیہ کیا ہے جو ان کی متذکرہ کتاب 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (1983) میں شامل ہے۔(28)

سطورِ بالا میں مسعود حسین خاں کے ایک درجن سے زائد اسلوبیاتی مضامین کا ذکر کیا گیا ہے، لیکن ان کی تعداد اس سے کہیں زیادہ ہے۔ یہ مضامین اردو میں اسلوبیات کے فروغ میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں، اور ان مضامین کی وجہ سے ان کا نام اردو اسلوبیات کے معمارِ اول کی حیثیت سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔ ان کا نام اسلوبیاتی نظریہ سازوں اور اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں بھی سرِ فہرست ہوگا۔

حواشی

1- مسعود حسین خاں، 'مقالاتِ مسعود' (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1989)، ص179۔

2- مسعود حسین خاں، 'اردوئے مسعود' (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، س ن)، ص189۔

3- ایضاً، ص80-179۔

4- ایضاً، ص181۔

5- ایضاً، ص180۔

6- ایضاً، ص182۔

7- ایضاً، ص182۔

8- ایضاً، ص182۔

9- ایضاً، ص182۔

10- ایضاً، ص182۔

11- مسعود حسین خاں اپنے ایک مضمون "لسانیاتی اسلوبیات اور شعر"، مطبوعہ 'آج کل' (نئی دہلی) میں یوں رقم طراز ہیں:

"اردو میں شعری اسلوب کے لسانیاتی تجزیے کا سلسلہ راقم الحروف کے ان مضامین سے شروع ہوتا ہے جو اس نے 1960 میں امریکہ سے واپسی پر لکھنا شروع کیے"۔ (دیکھیے 'آج کل'، جلد 49، شمارہ 11، جون 1991، ص4)

12- مسعود حسین خاں، 'شعر و زبان' (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966)، ص16۔

13- ایضاً، ص18۔

14- مسعود حسین خاں، "لسانیاتی اسلوبیات اور شعر"، مطبوعہ 'آج کل' (نئی دہلی)، جلد49، شمارہ 11 (جون 1991)، ص4۔

15- مشمولہ 'شعر و زبان' (مسعود حسین خاں)۔

16- مشمولہ 'اردو میں لسانیاتی تحقیق' مرتبہ عبدالستار دلوی (بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، 1971)۔

17- مطبوعہ 'آج کل' (غالب نمبر)، جلد27، شمارہ7 (فروری 1969)۔

18- مشمولہ 'تحفۃ السرور'، مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1985)۔

19- مشمولہ 'مقالاتِ مسعود' از مسعود حسین خاں، (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1989)۔

20- مطبوعہ 'سب رس' (حیدرآباد)، فروری 1964۔

21- مشمولہ 'غالب: فکر و فن' (گورکھ پور: شعبۂ اردو، گورکھ پور یونیورسٹی، 1970)۔

22- مطبوعہ 'قومی آواز' (نئی دہلی)، جلد4، شمارہ81 (4 مارچ 1984)۔

23- مطبوعہ 'نگار پاکستان' (کراچی)، شمارہ2 (فروری 1987)۔

24- مطبوعہ 'آواز' (نئی دہلی)، جلد48، شمارہ23 (یکم دسمبر 1986)۔

25- مطبوعہ 'آواز' (نئی دہلی)، جلد48، شمارہ5 (یکم مارچ 1983)۔

26- مطبوعہ 'آج کل' (نئی دہلی)، جلد49، شمارہ11 (جون 1991)۔

27- مطبوعہ مجلہ 'اطلاقی لسانیات' (شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)، شمارہ 1-2 (2002-2003)۔

28- دیکھیے مسعود حسین خاں، 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)، ص75-83۔

(1998، بنظرِ ثانی 2006)

گوپی چند نارنگ کا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید

گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے دو پہلو ہیں: نظری اور عملی۔ انھوں نے اپنے بعض مضامین میں اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں سے مدلل بحث کی ہے۔ علاوہ ازیں اسلوبیات کو Defend کرنے کا کام بھی انھوں نے بڑی خوبی سے انجام دیا ہے، کیونکہ اکثر لوگ اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں اپنی ناسمجھی کے باعث اس کے خلاف کچھ نہ کچھ لکھتے رہتے ہیں۔ جہاں تک کہ اسلوبیاتی تنقید کے عملی پہلوؤں کا تعلق ہے تو اس ضمن میں بھی ان کے کارنامے لائق ستائش ہیں۔ انھوں نے میر تقی میر، انیس، اقبال، فیض وغیرہ کی شاعری، اور ذاکر صاحب اور خواجہ حسن نظامی کی نثر کا اعلیٰ لسانیاتی مہارت اور گہرے اسلوبیاتی ذوق کے ساتھ تجزیہ کیا ہے جس سے زبان و اسلوب کے متعلق ان مشاہیر ادب کے بعض ایسے گوشے سامنے آئے ہیں جن کی جانب تا حال کسی ناقد کی توجہ مبذول نہیں ہوئی تھی۔

(2)

ہر چند کہ اسلوبیاتی نظریۂ تنقید کے متعلق گوپی چند نارنگ کے بعض افکار مغرب سے مستعار ہیں، تاہم یہاں ہم ان کا جائزہ لیں گے اور یہ دیکھیں گے کہ اسلوبیاتی تنقید ان کے نزدیک کیا ہے؟ اپنے ایک مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''(1) میں نارنگ صاحب اسلوبیات کا استعمال اس طریقِ کار کے لیے بتاتے ہیں جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے اسلوبیات کی یہ نہایت جامع تعریف بیان کی ہے۔ وہ اس امر سے اتفاق کرتے ہیں کہ اسلوبیاتی نظریۂ تنقید اپنے بنیادی اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتا ہے۔ ان کا یہ قول بھی بجا ہے کہ اسلوبیات ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے۔ اور اس کا بنیادی تصور اسلوب (Style) ہے۔ اسلوبیات کے بارے میں مزید وضاحت سے کام لیتے ہوئے نارنگ صاحب دوٹوک انداز میں کہتے ہیں:

> ''اسلوبیات، اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی
> طور پر بحث کرتی ہے، نسبتۂ قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے،
> اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔''(2)

اسلوبیات کو گوپی چند نارنگ توضیحی یا وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ بتاتے ہیں ''جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے''۔ اسلوبیات دراصل اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی شاخ ہے، کیوں کہ زبان کے تجزیے کی جو روشنی ہمیں لسانیات دیتی ہے اس کا اطلاق ہم ادبی زبان کے تجزیے میں کرتے ہیں۔ اسلوبیات ان معنوں میں توضیحی لسانیات کی شاخ قرار دی جا سکتی ہے کہ اس میں توضیحی لسانیات کی تمام سطحوں یعنی صوتیات، تشکیلیات، نحویات اور معنیات پر ہم اسلوبیاتی تجزیے کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔

ہاکٹ (3) اور اس کے بعد انکوسٹ (4) نے اسلوب یا اسٹائل کی ایک تعریف یہ بیان کی ہے کہ یہ متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب ہے، یعنی Choice between alternative expressions کا نام اسٹائل ہے، مثلاً میر انیس کے کلام میں ''شبنم'' اور ''اوس'' کے درمیان انتخاب لغوی سطح پر اسلوب کی بہترین مثال ہے:

ع، شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے
ع، کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

نارنگ صاحب اسلوب کی اس تعریف سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ اسلوبیات کے بنیادی تصور سے بحث کرتے ہوئے اسلوب کے اس پہلو پر بھی نہایت خوبی کے ساتھ روشنی ڈالتے ہیں:

''اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال، شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی۔ اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہوسکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہوسکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے)، دراصل اسلوب ہے۔''(5)

انکوسٹ نے اسلوب کو زبان کے مروجہ معمول سے انحراف کا بھی نام دیا ہے، یعنی اس کے نزدیک اسٹائل Deviation from a norm بھی ہے۔ نارنگ صاحب نے جہاں اسلوبیاتی خصائص کی شناخت پر زور دیا ہے وہیں اسلوبیاتی تجزیے کے طریق کار سے بحث کرتے ہوئے اس پہلو پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کرکے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان

> صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں: 1) صوتیاتی: آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ۔ 2) لفظیاتی: خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ۔ 3) نحویاتی: کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا در و بست وغیرہ۔ 4) بدیعی (Rhetorical): بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ۔ 5) عروضی امتیازات: اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات۔" (7)

اسلوبیاتی خصائص یا لسانی امتیازات کا، جو زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں، پتا لگانے کے بعد ان کی توجیہ بھی اسلوبیات کے مقاصد میں شامل ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں یہ بات بے حد دلچسپ ہوتی ہے کہ اس بات کا بھی پتا لگایا جائے کہ ان خصوصیات کا وقوع کسی شاعر کے یہاں یا کسی ادبی فن پارے میں کن اسباب کی بنا پر ہوا ہے۔ نارنگ صاحب کو اس سے اختلاف نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔" (8)

اسلوبیاتی تنقید کی معروضیت کے بارے میں نارنگ صاحب نے ایک اور بہت اچھی بات یہ کہی ہے کہ اسلوبیات ''ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلیٰ ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات، اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کرکے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کرکے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنیٰ و اعلیٰ کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔''(9)

(3)

گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے حوالے سے عملی اور تجزیاتی تنقید کے عدیم المثال نمونے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے مضامین ''اسلوبیات میر''، ''اسلوبیات انیس'' اور ''اسلوبیات اقبال'' (10) خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے علاوہ فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام، (11) اور اُردو کے بنیادی اسلوب کے حوالے سے ذاکر صاحب کی نثر (12) کے جو تجزیے انھوں نے پیش کیے ہیں ان سے ان کے معروضی نقطۂ نظر، تجزیاتی اندازِ فکر اور اعلیٰ تنقیدی ذوق کا پتا چلتا ہے۔ ان مضامین کے علاوہ چند دوسرے مضامین، مثلاً شہریار، بانی، ساقی فاروقی اور افتخار عارف کی شاعری کے تنقیدی تجزیوں (13) میں بھی اسلوبیاتی موشگافیاں جابجا پائی جاتی ہیں جن سے ان کی تنقید کا منفرد رنگ کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ ذیل کی سطور میں نارنگ صاحب کے چار نمائندہ اسلوبیاتی تجزیوں کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے:

1- گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''اسلوبیات میر'' میں میر کے کلام کے تجزیے سے ان کے بنیادی اسلوبیاتی امتیازات کا پتا لگایا ہے۔ ان میں سے محض چند اسلوبیاتی امتیازات کا ذکر یہاں اختصار کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ طوالت کے خوف سے مثالیں نہیں پیش کی جائیں گی:

- میر کے یہاں طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحبِ اسلوب شعرا کی بہ نسبت زیادہ ہوا ہے۔
- میر کے یہاں نحوی واحدے کثرت سے پائے جاتے ہیں جنھیں دوسرے نحوی واحدوں سے بڑی آسانی کے ساتھ الگ کیا جاسکتا ہے۔
- میر کی شاعری ''Oral روایت کی امین'' کہی جاسکتی ہے، کیونکہ ان کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔ میر کی شاعری کا عام انداز یہ ہے کہ گویا آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔
- میر کی شاعری کی ایک اسلوبیاتی خصوصیت ''سہلِ ممتنع'' ہے۔ میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام گفتگو یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔
- میر کی شاعری کی نحوی ساختیں غیر معمولی موزونیِ طبیعت کا پتا دیتی ہیں۔ یہ زبان کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں۔ علاوہ ازیں جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے دور نہیں۔
- میر کی شاعری میں ''ہندی الفاظ کا رس'' موجود ہے۔
- میر کی شاعری میں جو ''نغمگی اور ترنم ریزی'' پائی جاتی ہے اس کی بڑی وجہ غنیت اور طویل مصوتوں کا استعمال ہے۔
- زبانِ میر کے صوتیاتی امتیاز کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی، عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی، ہکار اور معکوسی آوازیں گھل مل گئی ہیں۔

2- گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''اسلوبیات انیس'' میں اس بات کو پرکھا اور ثابت کیا ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے مراثی انیس کے مسدس کے فارم کے اسلوبیاتی پہلوؤں اور اس کے صوتی عناصر ترکیبی کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ وہ انیس کے شاہکار مرثیے ''نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری'' کے تمام بندوں کا صوتی تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس مرثیے میں ''غالب رجحان پابند قوافی والے مصرعوں کا ہے۔'' اپنے اس مقدمے کی توثیق کے لیے انھوں نے انیس کے دوسرے شاہکار مرثیے ''جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے'' کا بھی صوتی تجزیہ کیا ہے۔ اس مرثیے میں بھی پابند قوافی والے بندوں کی تعداد انھیں زیادہ نظر آئی۔ اپنے اس مقدمے کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لیے نارنگ صاحب نے مراثی انیس (مطبوعہ نول کشور) کی چاروں جلدوں میں سے کہیں کہیں سے بغیر کسی تخصیص کے پچیس مرثیے لیے اور ان کے تمام

انھوں نے اقبال کی تین شاہکار نظموں "مسجد قرطبہ"، "ذوق وشوق" اور "خضر راہ" کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ پیش کرنے کے بعد ان کے اسلوبیاتی خصائص یا لسانی امتیازات کا بھی پتا لگایا ہے۔ پھر ان تینوں نظموں میں جو چیز صوتیاتی سطح پر قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے اسے بھی ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان تینوں نظموں کے صوتیاتی تجزیے سے اقبال کی "صوتی انفرادیت" اور ان کے "کلی صوتی آہنگ" کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

"مسجد قرطبہ" کے صوتی تجزیے سے نارنگ صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس پوری نظم میں صفیری آوازیں (Fricative Sounds) یعنی ف س ش ز خ غ و (نیز ث ص ذ ض ظ ح)، اور مسلسل آوازیں (Continuants) یعنی ل ر کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس کے برعکس ہکار و معکوسی آوازیں (Aspirates and Retroflex Sounds) یعنی بھ پھ تھ جھ چھ دھ کھ گھ ٹھ ڈھ ڑھ ٹ ڈ ڑ بہت کم استعمال ہوئی ہیں۔ "مسجد قرطبہ" کے کل اشعار کی تعداد 64 ہے جن میں نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق صفیری و مسلسل آوازیں 931 بار اور ہکار و معکوسی آوازیں صرف 39 بار استعمال ہوئی ہیں۔ اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ صفیری و مسلسل آوازوں کی تعداد اردو میں 9 ہے (بہ استثنائے 'ژ')، اور ہکار و معکوسی آوازیں 14 ہیں۔ یعنی صفیری و مسلسل آوازیں اُردو میں ہکار و معکوسی آوازوں کے مقابلے میں خاصی کم ہیں، لیکن اقبال کی اس نظم میں ان کا وقوع نسبتہً زیادہ ہے۔ نارنگ صاحب فرماتے ہیں کہ "اس تجزیے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہکار و معکوسی آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے، جس سے اقبال کے نہاں خانۂ آہنگ تک رسائی ہو سکتی ہے۔"

اقبال کی ایک دوسری نظم "ذوق وشوق" کے صوتیاتی تجزیے سے نارنگ صاحب کی اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کے کلام میں صفیری و مسلسل آوازیں ہکار معکوسی آوازوں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ اس نظم میں ان آوازوں کا تناسب 451 اور 23 کا ہے۔ "مسجد قرطبہ" اور "ذوق وشوق" کا تعلق 'بالِ جبریل' سے تھا۔ نارنگ صاحب نے اقبال کے ایک دوسرے مجموعے 'بانگِ درا' کی ایک نظم "خضر راہ" کا صوتی تجزیہ کیا اور اسی نتیجے پر پہنچے کہ اقبال کے یہاں ہکار و [illegible] ات کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مقابلے میں صفیری و مسلسل آوازوں

بندوں کے صوتی تجزیے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ مراثی انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند قوافی والے بندوں کی طرف ہے۔ پابند قوافی سے ان کی مراد وہ قوافی ہیں جو مصمتوں یعنی حروفِ صحیح (Consonants) پر ختم ہوتے ہیں، مثلاً انیس کے ایک مرثیے کے حسبِ ذیل بند کے قوافی، ظہور، طیور، حضور، نور جو مصمتے ر ر ر ر پر ختم ہوتے ہیں، پابند قوافی ہیں:

صبح صادق کا ہوا چرخ پہ جس وقت ظہور　　زمزمے کرنے لگے یادِ الٰہی میں طیور
مثلِ خورشید برآمد ہوئے خیمے سے حضور　　یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور
شش جہت میں رخِ مولا سے ظہورِ حق تھا
صبح کا ذکر ہے کیا، چاند کا چہرہ فق تھا

اس کے مقابلے میں مذکورہ بند کی بیت کے دونوں مصرعے کھلی ہوئی ردیف رکھتے ہیں، یعنی ان ردیفوں کا اختتام مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں (Vowels) پر ہوتا ہے، مثلاً حق تھا، فق تھا میں ردیف "تھا" الف پر ختم ہوتی ہے جو ایک مصوتہ ہے۔

نارنگ صاحب کے خیال کے مطابق پابند قوافی کا وقوع قصیدے کی بھی خصوصیت رہی ہے۔ ان کا قول ہے کہ "کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجتی ہوئی زنجیر نظر آئے گی۔" چوں کہ مراثی میں بھی یہی بات انھیں نظر آئی، اس لیے نارنگ صاحب نے یہ نکتہ نکالا کہ "شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی تقاضے سے صرفِ نظر نہیں کر سکتی تھی۔" وہ مراثی انیس کے بندوں کے پابند قوافی میں اگر ایک طرف "قصیدے کی رُوح" دیکھتے ہیں تو دوسری طرف بیت کے شعروں میں "غزلیہ لے" پاتے ہیں، اور ان دونوں کی آمیزش کو مراثی انیس کی "نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح" سے تعبیر کرتے ہیں۔

3- گوپی چند نارنگ نے اپنے طویل مضمون "اسلوبیاتِ اقبال" میں، جو دو حصوں پر مشتمل ہے، اقبال کے کلام کے صوتیاتی نظام اور شعرِ اقبال میں پائے جانے والے صرفی و نحوی امتیازات کا مطالعہ بڑی شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔" اپنے اس مضمون کے پہلے حصے میں

کی کثرت ہے۔ ''خضرِ راہ'' میں نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق صفیری و مسلسل آوازوں کی تعداد 1215 ہے اور ہکار و معکوسی آوازیں صرف 87 ہیں۔ نارنگ صاحب نے ان آوازوں کے تعلق سے اقبال کا تقابل اُردو کے دو عظیم شاعر میر اور غالب سے کیا اور اس سے جو نتائج نکلے ان سے انھوں نے یہی نتیجہ اخذ کیا کہ ''شاید اقبال کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اُردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔'' میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب دو آواز فی شعر ہے۔ غالب کے یہاں ان آوازوں کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے اور اقبال کے یہاں انھی آوازوں کا تناسب ایک سے کم آواز فی شعر ہے۔ اس سے اقبال کی صوتی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ نارنگ صاحب کا خیال ہے کہ ''اقبال کے کلام میں صفیری و مسلسل آوازوں کا بکثرت استعمال اس لیے ہوا ہے کہ اقبال نے جو رموز و علائم استعمال کیے ہیں ان میں یہ آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوئی ہیں جن سے اقبال کی حرکی اور رجائی لے کا پتا چلتا ہے۔

اقبال کے صوتی تجزیے سے نارنگ صاحب نے اس بات کا بھی ثبوت فراہم کیا ہے کہ اقبال کے کلام میں طویل مصوتوں (Long Vowels) کا استعمال بکثرت ہوا ہے اور طویل مصوتوں کے استعمال میں بھی اقبال، غالب سے ''خاصے آگے'' ہیں اور ''میر کے ہم پلّہ'' ہیں۔ اقبال کے یہاں طویل مصوتوں کے ساتھ غنائی مصوتے بھی پائے جاتے ہیں۔ نارنگ صاحب کا اس ضمن میں خیال یہ ہے کہ ''جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ یہ اُردو کا ایک عام رجحان ہے''۔

4- گوپی چند نارنگ نے ''اسلوبیاتِ اقبال کے دوسرے حصے میں کلامِ اقبال کے صرفی اور نحوی نظام کا مطالعہ نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں کیا ہے۔ وہ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو بھی اتنا ہی اہم قرار دیتے ہیں جتنا کہ صوتیاتی امتیازات کو۔ اسے وہ شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے کا حصہ تسلیم کرتے ہیں۔ نارنگ صاحب سے قبل ایک مغربی اسکالر رولاں ویلز نے انگریزی کے حوالے سے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب (Nominal and Verbal Style) کا مطالعہ پیش کیا تھا۔ (14) نارنگ صاحب نے شعرِ اقبال کے حوالے سے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب کا مطالعہ پیش کر کے اُردو اسلوبیات کو نہ صرف وسعت دی ہے بلکہ اسے ایک نئی جہت سے بھی ہمکنار کیا ہے۔

شعرِ اقبال کے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب سے متعلق نارنگ صاحب کے ذہن میں پہلے سے ایک تاثر موجود تھا جس کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں:

''الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں... ہمارے بڑے فن کار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوبِ شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لَے حجازی ہے۔ وہ نطق اعرابی اور شکوہِ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقاتِ اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ اقبال کے یہاں اسمیت کا پلّہ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے، یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔'' (15)

فکرِ اقبال کے محرکات کے حوالے کے بارے میں اپنا تاثر پیش کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ مذکورہ مضمون میں مزید لکھتے ہیں:

''اقبال کے یہاں ملّتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نوائے شوق سے حریمِ ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ برپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمتِ مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو خنجر چاہتی ہے، یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں... یا اُن کی فکر کو غزالی اور ابنِ عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا وہ جس

طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں...اس
سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت
(Nominalization) کا وفور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و
نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا۔"(16)

نارنگ صاحب کے اس "تاثر" کو مزید تقویت اقبال کی نظم "مسجدِ قرطبہ" کے ابتدائی بند سے ملتی ہے جس کے پہلے تین مصرعے یہ ہیں:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

ان مصرعوں میں کوئی بھی فعل استعمال نہیں ہوا ہے اور جتنے الفاظ آئے ہیں وہ سب اسم ہیں۔ اس نظم کے ابتدائی بند کے آخری چار مصرعوں میں بھی کوئی فعل نظر نہیں آتا:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

"مسجدِ قرطبہ" کے سولہ مصرعوں کے اس بند میں فعل صرف چوتھے، چھٹے اور ساتویں مصرعے میں آتا ہے۔ باقی چار مصرعوں میں امدادی فعل "ہے، ہوں، ہو" آتا ہے۔ فعل کے انحراف کی یہ صورت بقولِ نارنگ "پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگنے دے رہی ہے"۔

"انھیں یہی کیفیت اس نظم کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں بھی نظر آتی ہے۔ لیکن چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، وہاں ان کے تجزیے کے مطابق افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ نارنگ صاحب کہتے ہیں کہ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے۔"

"مسجدِ قرطبہ" کے بعد نارنگ صاحب اقبال کی ایک دوسری نظم "ذوق و شوق" کا تجزیہ کرتے ہیں، چنانچہ فعلیت کی یہی کیفیت انھیں اس نظم میں بھی ملتی ہے۔ اقبال نے اپنے کلام میں فعل کی ایک شکل صیغۂ امر کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن بقولِ نارنگ یہ انداز اقبال کے یہاں غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اقبال کی شاعری میں تخاطب کا انداز بھی پایا جاتا ہے۔ جس میں فعلیت ناگزیر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ قرطبہ یا ذوق و شوق ہو، ساقی نامہ ہو، لالۂ صحرا یا شعاعِ امید، سب میں تخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔"(17)

شعرِ اقبال کے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب سے مدلّل بحث کرنے کے بعد نارنگ صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگنائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آ جاتے ہیں۔"(18)

زیرِ نظر مضمون کو ہم نے گوپی چند نارنگ کے صرف منتخب مضامین کے جائزے تک ہی محدود رکھا ہے۔ یہ مضامین واضح طور پر اسلوبیاتی طریقِ نقد کے بہترین ماڈل ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جہاں اس طریقِ تنقید کو استعمال کرنے کا کوئی دعویٰ نہیں کیا گیا، وہاں بھی بین السطور میں اسلوبیاتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند، راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین پر ان کے مضامین میں اقداری تنقید کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی پرکھ بھی ہے اور کچھ اس طرح کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ بیدی والے مضمون کو اکثر

اوقات اسطوری تنقید کے ماڈل کے بطور پیش کیا جاتا ہے، لیکن یہ مضمون جہاں بیدی کے فن کی اساطیری جڑوں پر ہے وہاں اس میں استعاراتی تفاعل بھی ہے۔ اسی طرح پریم چند والے مضمون میں ان کا ارتکاز پریم چند کے یہاں Irony کا استعمال ہے، نیز انتظار حسین کے ذہنی ارتقا میں ان کے یہاں جاتک اور کتھا کے اسلوب کی باز آفرینی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ غرض کہ یوں دیکھا جائے تو گوپی چند نارنگ کی پوری تنقیدی حسیت اسلوبیات میں گتھی ہوئی ہے اور یہ عمل ان کے یہاں جتنا ظاہر ہے اتنا تہ نشین بھی ہے۔

حواشی

-1 گوپی چند نارنگ، ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''، مشمولہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' از گوپی چند نارنگ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)، ص 11-28۔

-2 ایضاً، ص 15۔

-3 دیکھیے چارلز ایف. ہاکٹ (Charles F. Hockett)، A Course in Modern Linguistics (نیویارک: میکملن، 1958)، ص 556۔

-4 دیکھیے نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون "On Defining Style"، مشمولہ Linguistics and Style از نلز ایرک انکوسٹ، جان اسپنسر اور مائیکل جے. گریگری (لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، 1964)۔

-5 گوپی چند نارنگ، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)، ص 15۔

-6 ایضاً، ص 16۔

-7 ایضاً، ص 17۔

-8 ایضاً، ص 22۔

-9 ایضاً، ص 21۔

-10 یہ تینوں مضامین گوپی چند نارنگ کی محولہ بالا کتاب میں شامل ہیں۔

-11 دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام''، مشمولہ گوپی چند نارنگ، محولہ بالا کتاب۔

-12 دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال''، مشمولہ گوپی چند نارنگ، محولہ بالا کتاب۔

-13 ان تنقیدی تجزیوں کے لیے دیکھیے گوپی چند نارنگ کی محولہ بالا کتاب۔

-14 رولاں ویلز (Rulon Wells)، "Nominal Style and Verbal Style"، مشمولہ Linguistics and Literary Style مرتبہ ڈونلڈ سی فریمن (نیویارک: ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، 1970)۔

-15 گوپی چند نارنگ، محولہ بالا کتاب، ص 153-54۔

-16 ایضاً، ص 154۔

-17 ایضاً، ص 173۔

-18 ایضاً، ص 174۔

(1996)

اسلوبیاتی تنقید اور مغنی تبسم

مغنی تبسم اردو کے ایک ممتاز شاعر ہونے کے علاوہ ایک معروف نقاد بھی تھے۔ انھیں تنقید نگاری کے میدان میں ایک نمایاں حیثیت اسی زمانے میں حاصل ہوگئی تھی جب آج سے تقریباً چالیس سال قبل فانی بدایونی پر ان کی تنقیدی کتاب منظرِ عام پر آئی تھی۔ یہ کتاب دراصل ان کا پی ایچ۔ڈی۔ کا وہ تحقیقی مقالہ تھا جو انھوں نے عثمانیہ یونیورسٹی میں مسعود حسین خاں کی نگرانی میں تیار کیا تھا۔ اس مقالے کی ایک نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس کا معتدبہ حصہ کلامِ فانی کے صوتیاتی اور اسلوبیاتی تجزیوں پر مشتمل تھا۔ اردو میں پہلی بار اس جامعیت کے ساتھ کسی شاعر کے کلام کا صوتیاتی و اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا گیا تھا۔ مغنی تبسم کی اس کوشش کو غیر معمولی طور پر سراہا گیا۔ چنانچہ فانی پر اپنی کتاب کی اشاعت کے بعد سے انھوں نے بعض دیگر اردو شعرا کے کلام کا مطالعہ و تجزیہ بھی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے کرنا شروع کر دیا۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات درحقیقت لسانیاتی مطالعۂ اسلوب ہے۔ ادبی فن پارے کی زبان اور اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور لسانیاتی طریقِ کار کی مدد لی جاتی ہے تو یہ مطالعہ 'اسلوبیات' (Stylistics) کہلاتا ہے۔ اسی مطالعے کو 'اسلوبیاتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔ اردو میں اس قسم کے مطالعے اور تجزیے کی بنیاد ممتاز ماہرِ لسانیات مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے پڑ چکی تھی جو انھوں نے امریکہ سے اپنی واپسی کے بعد گذشتہ صدی کی ساتویں دہائی کے اوائل سے لکھنا شروع کیے تھے۔ مغنی تبسم کو اسلوبیاتی تنقید سے دل چسپی مسعود حسین خاں ہی کی تربیت کی وجہ سے پیدا ہوئی اور انھی سے تحریک پا کر مغنی صاحب نے اردو میں اسلوبیاتی مضامین لکھے اور اسلوبیات کے اطلاقی و عملی نمونے پیش کیے۔

اسلوبیاتی تنقید سے مغنی تبسم کو اس لیے بھی دل چسپی پیدا ہوئی کہ یہ ایک نیا اور روایتی ادبی تنقید سے حد درجہ مختلف نظریۂ تنقید تھا جس میں ادبی فن پارے کو خود کفیل و بااختیار مان کر اس کا معروضی و توضیحی مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا تھا اور داخلی، تاثراتی اور تشریحی اندازِ نقد سے گریز کیا جاتا تھا۔ اسلوبیاتی تنقید کا یہ امتیاز انھیں پسند آیا اور انھوں نے چند برسوں کے دوران اردو میں اچھی خاصی تعداد میں اسلوبیاتی مضامین لکھ ڈالے جن میں سے بیشتر سیمیناروں میں پڑھے گئے اور مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ انھی مضامین کا مجموعہ مغنی صاحب نے کتابی شکل میں 'آواز اور آدمی' (حیدرآباد: الیاس ٹریڈرس، 1983) کے نام سے شائع کرایا۔

یہ کتاب گیارہ مضامین پر مشتمل ہے۔ شروع کے چار مضامین: 1-''اصوات اور شاعری''، 2-''قافیہ''، 3-''غالب کا آہنگِ شعر اور بحروں کا استعمال''، اور 4-''غالب کی شاعری - بازیچۂ اصوات'' خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ ان مضامین میں جو طریقِ کار اختیار کیا گیا ہے وہ خالصۃً معروضی اور تجزیاتی ہے۔ ان کے مطالعے سے اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ مغنی صاحب نہ صرف شعر کے رمز شناس تھے اور ادب کا رچا ہوا ذوق رکھتے تھے، بلکہ زبان کی ساخت اور اس کی توضیح پر بھی ان کی نظر بہت گہری تھی، نیز اردو کے صوتی و صرفی نظام کا بھی انھیں ٹھوس علم تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ اسلوبیات جیسے موضوع پر صحیح معنی میں وہی شخص قلم اٹھا سکتا ہے جو ادب اور زبان دونوں کی نزاکتوں سے بہ خوبی واقف ہو، اور لسانیات کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر اس کی گرفت کافی مضبوط ہو۔ مسعود حسین خاں سے کسبِ فیض کے دوران مغنی صاحب نے لسانیاتِ جدید کی مبادیات سے بھی کماحقہ واقفیت حاصل کر لی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کے دوران انھیں کوئی دشواری پیش نہیں آئی۔

شعری اسلوب کے صوتیاتی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے مغنی تبسم اپنے مضمون ''اصوات اور شاعری'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں: ''یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے ہیں'' (ص10)۔ اسی مضمون میں انھوں نے اردو کے تمام مصوتوں (Vowels) اور مصمتوں (Consonants) کی تعریف و توضیح اور ان کی طرزِ ادائگی، نیز مخارج کے لحاظ سے ان کی درجہ بندی بھی پیش کی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے صوتی و سماعی تاثر اور صوتی رمزیت و موسیقیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اپنے مضمون ''قافیہ'' میں انھوں نے اردو قوافی کی صوتی بنیادوں کا پتا لگایا ہے اور ان کے صوتی تجزیہ و تحلیل سے بڑے دل چسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ اس مجموعے کا ایک اور اہم مضمون ''غالب کا آہنگِ شعر اور بحروں کا استعمال'' ہے جو بڑی دیدہ ریزی اور دقتِ نظر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ مضمون زبان کے حوالے سے ادبی تجزیہ و تحلیل کی نہایت عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔ غالب کے آہنگِ شعر اور بحروں کے انتخاب و استعمال کے مطالعے اور تجزیے سے مغنی تبسم نے جو نتیجہ برآمد کیا ہے وہ یہ ہے کہ ''غالب نے مختلف اوزان میں مصوتوں اور وقفوں کی تبدیلی سے آہنگ کے نت نئے تجربے کیے ہیں'' (ص72)۔

کلامِ غالب کے صوتیاتی تجزیے کے سلسلے کا ایک اور اہم مضمون ''غالب کی شاعری۔ بازیچۂ اصوات'' ہے جس میں مغنی تبسم نے غالب کی شاعری کے صوتی آہنگ کی تعمیر میں اصوات کی ترتیب و تنظیم اور تکرر (Frequency) کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے، کیوں کہ ان کا خیال ہے کہ ''غالب کے شعر کی تاثیر میں اس کے صوتی آہنگ کا جو حصہ ہے اسے نظر انداز کردیں تو ہماری تحسین اور تنقید ادھوری رہ جائے گی'' (ص75)۔ چنانچہ غالب کی شاعری کے صوتی تار و پود کا، جس سے ان کی شاعری کا لہجہ متعین ہوتا ہے اور شعر سے نغمے پھوٹتے ہیں، انھوں نے بڑی فنی مہارت، چابک دستی اور دقتِ نظر کے ساتھ مطالعہ پیش کیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''غالب کی شاعری کے حسن اور اس کی تاثیر میں اصوات کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو خاص دخل ہے... شعرِ غالب گنجینۂ معنی ہی نہیں بازیچۂ اصوات بھی ہے'' (ص76)۔

غالب پر اپنے ایک اور مضمون میں مغنی تبسم نے کلامِ غالب میں اسالیب کی آویزش کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق غالب کے یہاں دو اسالیب پائے جاتے ہیں — ایک خالص اردو اسلوب اور دوسرا فارسی آمیز اسلوب۔ یہ اسالیب ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک مدت تک ان میں باہم کشمکش اور آویزش جاری رہی اور آخر میں فارسی اسلوب کے بہت سے عناصر زائل ہوگئے۔ فارسی اسلوب کے عناصرِ ترکیبی میں فارسی مصادر، فارسی حروف (Particles)، فارسی جمع اور فارسی تراکیب کو غالب نے خاص اہمیت دی ہے۔ بعض اشعار میں فارسی افعال و تراکیب اور فارسی صرف و نحو کے استعمال کو انھوں نے اس حد تک جائز قرار دیا ہے کہ ان کے اردو اشعار پر فارسی اشعار کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔

متذکرہ کتاب کا ایک اور اہم مضمون ''میر کا لہجہ'' ہے جس میں میر کی شاعری کے چند نمایاں لہجوں، مثلاً خطاب و تخاطب اور خود کلامی وغیرہ کا اسلوبیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے اور مثالیں دی گئی ہیں۔ اسی ضمن میں مغنی صاحب کے ایک اور مضمون ''حسرت کی غزل گوئی کے چند پہلو'' کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے جس میں انھوں نے حسرت کی شاعری کے صوتی آہنگ کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔

'آواز اور آدمی' کے بیشتر مضامین شاعری کے صوتیاتی تجزیوں پر مشتمل ہیں۔ صوتیات کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کی دوسری سطح لفظیات ہے، چنانچہ مغنی تبسم نے لفظیات کے حوالے سے بھی اردو شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کا موقف یہ ہے کہ لفظ کو متن سے الگ کر کے کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ انفرادی طور پر لفظ کو بحث کا موضوع بنایا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ عین ممکن ہے کہ کسی شاعر کے یہاں الفاظ تو نئے ہوں، لیکن مضمون روایتی اور فرسودہ ہو۔ اس کے علی الرغم کوئی دوسرا شاعر قدیم الفاظ کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی نئے تجربے کا اظہار کرسکتا ہے۔

مغنی صاحب نے جدید غزل کی فرہنگِ شعر کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدید غزل میں بہت سے الفاظ اور استعارے وہی استعمال ہوئے ہیں جو قدیم شاعری میں مروج تھے، لیکن ان کے استعمال کے پیرایے اور ان کے تلازمات بدل گئے ہیں۔ تاہم انھوں نے ایسے الفاظ کی ایک نامکمل

فہرست پیش کی ہے جو قدیم غزل میں مستعمل تھے لیکن جدید غزل نے انھیں متروک قرار دے دیا، مثلاً لب، رخسار، گیسو، زلف، غمزہ، ادا، ناز، حیا، جفا، مسیحا، بیمار، دوا، دامن، گریبان، جنوں، بام، خلوت، محمل، وغیرہ۔ انھوں نے جدید غزل سے ماخوذ الفاظ کی بھی ایک فہرست دی ہے جس میں سے چند الفاظ یہاں نقل کیے جاتے ہیں، مثلاً سمندر، دریا، ندی، پانی، موج، ریت، ساحل، بادبان، پتوار، بارش، بادل، دشت، جنگل، صحرا، درخت، شجر، سورج، دھوپ، سایہ، دن، شام، رات، شب، تاریکی، اندھیرا، نیند، خواب، سناٹا، ہوا، گرد، تنہائی، آئینہ، عکس، چہرہ، مکان، دیوار، دریچہ، وغیرہ۔

اس کتاب کے دو اور مضامین ''محمد علوی - گھر اور جدید غزل''، اور ''آئینہ - اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ'' بھی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے نہایت اہم ہیں۔ ان مضامین میں مغنی تبسم نے ''گھر'' اور ''آئینہ'' کے رموز و علائم اور ان کے تلازمات کا بڑی ژرف بینی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہاں بھی ان کا انداز تجزیاتی اور مشاہداتی ہے نہ کہ تاثراتی اور وجدانی۔ لفظ ''گھر'' کی استعاراتی اور علامتی حیثیتوں سے بحث کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ یہ ''اپنے تکرار کی وجہ سے محمد علوی کی فرہنگ غزل کا ایک مانوس اور مخصوص جزو بن گیا ہے، اور جس شعر میں بھی استعمال ہوا ہے بالعموم کلیدی لفظ بن کر آیا ہے'' (ص 101)۔ انھوں نے محمد علوی کے کئی اشعار پیش کر کے اپنی یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے۔ کلاسیکی شاعروں نے گھر کی ویرانی اور تباہی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن ''گھر'' کا یہ قدیم تلازمہ ہے۔ محمد علوی نے اس لفظ کو عصری مسائل اور عصری حسیت سے جوڑ کر ایک نئے علامتی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان کا یہ شعر دیکھیے ؎

مجھے یہ دکھ ہے کہ میں نے یہ گھر بنایا کیوں
یہ گھر ہے آگ کی لپٹوں میں اور میں گھر میں ہوں

سہل ممتنع کی صفت سے متصف محمد علوی کا یہ شعر بھی دیکھیے ؎

ابھی میں گھر کے اندر سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

مغنی تبسم لکھتے ہیں کہ ''یہ شعر احمد آباد کے فرقہ وارانہ فسادات سے ذہنی طور پر متاثر ہو کر نہیں، بلکہ اس تجربے سے گذر کر لکھا گیا ہے۔ یہ ایک افتاد اور واردات کا راست اظہار ہے'' (ص 111)۔

وہ اپنے مضمون ''آئینہ - اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ'' میں لکھتے ہیں کہ ''آئینہ اردو غزل کا ایک سدا بہار استعارہ ہے۔ اس کے تشبیہی اور تلازماتی سوتے ہنوز خشک نہیں ہوئے ہیں'' (ص 189)۔ اس بیان کے ثبوت میں انھوں نے ولی دکنی سے لے کر پروین شاکر اور کشور ناہید تک بے شمار شعرا کے کلام سے ''آئینہ'' کی مثالیں پیش کی ہیں۔ کسی نے اسے صفائی اور آب کے وصف سے متصف بتایا ہے تو کسی نے دل کو آئینے سے تشبیہ دی ہے، کسی نے آئینے سے آنکھ کی مماثلت ظاہر کی ہے تو کسی نے اسے چشمِ حیراں بتایا ہے۔ مغنی صاحب کا خیال ہے کہ ''آئینہ غالب کا سب سے مرغوب استعارہ ہے۔ آئینے کے جتنے تلازمے غالب نے باندھے ہیں اور اس استعارے کے ذریعے جو جو معنی آفرینیاں غالب نے کی ہیں اس کی مثال ساری اردو شاعری میں نہیں ملتی'' (ص 192)۔ ''آئینہ'' جدید اردو شاعری میں بھی جلوہ فگن ہے۔ مغنی صاحب کہتے ہیں کہ ''آئینے کا جو وصف جدید شاعری کی توجہ کو خاص طور پر کھینچتا ہے وہ اس کی بے رحم حقیقت بیانی ہے'' (ص 192)۔ مثال کے طور پر کشور ناہید کا یہ شعر دیکھیے ؎

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

'آواز اور آدمی' میں ایک مضمون بہ عنوان ''اقبال اور غزل'' بھی شامل ہے جو اس کتاب کے دیگر مشمولات سے میل نہیں کھاتا۔ چوں کہ یہ کتاب اسلوبیاتی مضامین کے لیے مختص ہے، اس لیے متذکرہ مضمون کو کسی دوسرے مجموعے میں شامل کیا جا سکتا تھا۔ تاہم مغنی صاحب کا یہ ایک اہم تنقیدی مضمون ہے جس میں انھوں نے اقبال کے ابتدائی دور کے کلام پر داغ کا رنگ دکھلایا ہے اور اس کے بعد کی شاعری پر حالی کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔

بہ حیثیت مجموعی یہ کتاب مغنی تبسم کے اسلوبیاتی نظریۂ تنقید اور سائنسی طرزِ نقد کی نہ صرف بہترین عکاسی کرتی ہے، بلکہ ادبی تنقید کی ایک نئی جہت بھی متعین کرتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں مغنی تبسم کا نام ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

(2012)

ابوالکلام کی نثر

مولانا ابوالکلام آزاد (1888-1958) محض ایک ادیب، انشاپرداز، صحافی، تذکرہ نگار، خطیب، مترجم، نیز مذہبی مفکر اور سیاسی مدبر ہی نہیں، بلکہ ایک منفرد طرزِ نگارش اور امتیازی اسلوبِ تحریر کے بھی مالک تھے جس کی جانب ہر اس شخص کی توجہ مبذول ہو جاتی ہے جو اُن کی تصانیف کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرتا ہے۔ مولانا آزاد کے اسلوبِ نثر کی انفرادیت کا اعتراف حسرت موہانی نے اپنے ایک شعر میں یوں کیا ہے:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر
نظمِ حسرت میں کچھ مزا نہ رہا

سجاد انصاری نے تو 'محشرِ خیال' میں یہاں تک کہہ دیا کہ ''میرا عقیدہ ہے کہ اگر قرآن نازل نہ ہو چکا ہوتا تو مولانا ابوالکلام کی نثر اس کے لیے منتخب کی جاتی۔'' عبدالماجد دریابادی کے یہ قول مولانا آزاد 'تحریر و انشاء میں اپنے اسلوب کے موجد بھی تھے اور خاتم بھی۔'' (1) عبدالرزاق ملیح آبادی 'ذکرِ آزاد' میں لکھتے ہیں کہ ''مولانا کی ہر تحریر ایسی ہے کہ عش عش کرتے رہیے، اعلیٰ انشاء و ادب کا نمونہ جس کی تقلید ممکن نہیں۔'' (2)

یہ تمام بیانات اس امر کی دلیل پیش کرتے ہیں کہ مولانا آزاد کا اسلوبِ تحریر روشِ عام

سے ہٹ کر تھا جس میں بلند آہنگی، شان و شکوہ، علمی وقار اور پاکیزگی کے ساتھ ساتھ ایک ادبی حُسن اور جمالیاتی کشش بھی پائی جاتی تھی۔ اسلوبیاتی اعتبار سے مولانا آزاد کا اسلوب عہد بہ عہد بدلتا رہا ہے۔ آزاد کی پچاس سالہ تصنیفی زندگی میں ان کے اسلوب نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ آزاد نے اپنی نگارشات میں زبان کے اطلاعی (Informative)، ہدایتی (Directive) اور اظہاری (Expressive) تینوں اسالیب سے کام لیا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی آزاد کا اسلوب اردو کے بنیادی اسلوب سے انحراف کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہی ان کے اسلوب کی امتیازی شان ہے اور اسی میں ان کی انفرادیت مضمر ہے۔

(2)

مولانا آزاد کے اسلوب کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے ان کی تصنیفی زندگی کو چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ 'الہلال' اور 'البلاغ' جاری کرتے ہیں، اور اپنی خودنوشت سوانح عمری ترتیب دیتے ہیں۔ دوسرے دور میں وہ قرآن کریم کے ترجمے اور تفسیر کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ تیسرے دور میں وہ مکتوب نما انشائیے لکھتے ہیں، اور چوتھے اور آخری دور میں وہ بعض ایسے خطبات پیش کرتے ہیں جن کی کئی لحاظ سے بے حد اہمیت ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے ان چاروں ادوار کی چار نمائندہ تصانیف کے نام یہ ہیں: تذکرہ، ترجمان القرآن، غبارِ خاطر اور خطباتِ آزاد۔

مولانا آزاد کی علمی اور تصنیفی زندگی تقریباً نصف صدی پر محیط ہے جس کا آغاز 1903 میں کلکتے سے 'لسان الصدق' کے اجرا سے ہوتا ہے۔ اس وقت ان کی عمر صرف پندرہ سال تھی، لیکن اس اخبار کے اجرا سے قبل ان کی مضمون نگاری کا آغاز ہو چکا تھا اور ان کی نگارشات اس دور کے معیاری رسائل مثلاً 'مخزن'، 'خدنگِ نظر' اور 'احسن الاخبار' میں شائع ہو چکی تھیں۔ 'لسان الصدق' کے اجرا کے نو سال بعد مولانا آزاد نے پوری آب و تاب کے ساتھ میدانِ صحافت میں دوبارہ قدم رکھا اور جولائی 1912 سے ایک ہفتہ وار جریدے 'الہلال' کی ادارت کی ذمہ داری سنبھالی۔ 'الہلال' مولانا آزاد کی مذہبی فکر، سیاسی تدبر اور ادبی احساسات کا ترجمان تھا، لیکن ان کی فکر و تحریر کی بے باکی اور انقلاب انگیزی کی وجہ سے یہ اخبار حکومتِ وقت کی نظروں میں کھٹکنے لگا۔ بالآخر اخبار کی ضمانت ضبط ہونے پر مولانا آزاد کو نومبر 1914 میں یہ اخبار بند کر دینا پڑا۔ لیکن اس کے ایک سال بعد نومبر 1915 میں انھوں نے

'البلاغ' کے نام سے ایک دوسرا اخبار جاری کیا۔ یہ اخبار 'الہلال' کا نقشِ ثانی تھا۔ چنانچہ اس کا بھی وہی حشر ہوا جو 'الہلال' کا ہوا تھا، یعنی اپریل 1916 میں یہ اخبار بھی بند ہو گیا اور مولانا آزاد رانچی میں نظر بند کر دیے گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے 'الہلال' اور 'البلاغ' کے مہتمم فضل الدین احمد مرزا کے اصرار پر اپنی سوانح عمری لکھنا شروع کی جس نے ایک ضخیم کتاب کی شکل اختیار کر لی۔ اس کتاب کا پہلا حصہ 'تذکرہ' کے نام سے پہلی بار 1919 میں کلکتے سے شائع ہوا جس میں آزاد نے اپنے خاندان کے ایک بزرگ شیخ جمال الدین بہلول کے حالات بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کیے ہیں۔

رانچی ہی میں نظر بندی کے دوران مولانا آزاد نے ایک اور اہم علمی کارنامہ انجام دیا جسے 'ترجمان القرآن' کہتے ہیں۔ یہ قرآن کریم کا اردو ترجمہ اور اس کی تفسیر و تشریح ہے۔ یہ کتاب ان کی زندگی میں دو جلدوں میں شائع ہوئی، لیکن جس طرح "تذکرہ" نامکمل رہ گیا تھا اسی طرح قرآن کریم کا یہ ترجمہ بھی پورا نہ ہو سکا اور صرف 18 پاروں تک پہنچ کر یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔

"تذکرہ' اور 'ترجمان القرآن' کے بعد مولانا آزاد کی تیسری اہم تصنیف 'غبارِ خاطر' ہے۔ یہ ان خطوط کا مجموعہ ہے جو انھوں نے قلعۂ احمد نگر کی اسیری کے دوران 1942 اور 1943 میں اپنے دوست حبیب الرحمٰن خاں شروانی، رئیس بھیکم پور کے نام لکھے تھے۔ لیکن یہ خطوط مکتوب الیہ کو بھیجے نہیں گئے۔ بہ قول مولانا آزاد "یہ تمام مکاتیب نج کے خطوط تھے اور اس خیال سے نہیں لکھے گئے تھے کہ شائع کیے جائیں گے"۔ لیکن قید سے رہائی کے بعد محمد اجمل خاں کے اصرار پر مولانا آزاد نے 1946 میں یہ خطوط 'غبارِ خاطر' کے نام سے کتابی صورت میں شائع کرا دیے۔ بہ قول احمد سعید ملیح آبادی مولانا آزاد نے یہ خطوط "ہم کلامی" اور "اپنے ایک نئے طرزِ انشاء سے اردو ادب میں اضافے کی غرض سے لکھے۔"(3) لیکن یہ دراصل مختلف موضوعات پر انشائیے ہیں جنھیں مکاتیب کی شکل دے دی گئی ہے۔

مولانا آزاد کے تصنیفی آثار میں 'خطباتِ آزاد' کو بھی ایک قابلِ لحاظ اہمیت حاصل ہے۔ 'خطباتِ آزاد' میں چودہ خطبے شامل ہیں جن میں سیاسی، سماجی اور مذہبی مسائل نیز حالاتِ حاضرہ پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ زبان و بیان اور اسلوب کے لحاظ سے مولانا آزاد کے وہ خطبات نہایت اہم ہیں جو انھوں نے 1940 اور 1948 کے دوران پیش کیے تھے۔

(3)

زبان کا بنیادی مقصد ادائے مطلب اور ترسیل و ابلاغ ہے۔ اپنے اس مقصد کے حصول کے لیے زبان کئی اسالیب اختیار کرتی ہے جن میں سے تین اسالیب کو امتیازی اہمیت حاصل ہے۔ یہ اسالیب ہیں:

1- اطلاعی اسلوب (Informative Style)

2- ہدایتی اسلوب (Directive Style)

3- اظہاری اسلوب (Expressive Style)

ان اسالیب سے زبان مختلف کام لیتی ہے۔(4) زبان کا ایک نہایت اہم فریضہ اطلاع رسانی ہے۔ یہ اطلاع سامع یا قاری تک اثبات میں بھی پہنچائی جا سکتی ہے اور نفی میں بھی۔ زبان کا استعمال جب اثبات و نفی کے لیے کیا جائے یا جب اس کے ذریعے استدلال پیش کیا جائے تو یہ زبان کا اطلاعی اسلوب کہلائے گا۔ 'اطلاع' کا لفظ یہاں خالص اپنے لغوی معنی میں استعمال کیا گیا ہے، یعنی سامع یا قاری کو کسی بات کی اطلاع (Information) بہم پہنچانا یا کسی بات سے اسے مطلع کرنا۔ یہ اطلاع غلط بھی ہو سکتی ہے اور صحیح بھی۔ اسی طرح دلائل بھی صحیح اور غلط ہو سکتے ہیں۔ اطلاعی اسلوب بیانیہ ہوتا ہے۔ اس کا مقصد محض بیانِ واقعہ یا Reporting ہے۔ سماجی اور سائنسی علوم کی زبان اطلاعی اسلوب کی بہترین مثال پیش کرتی ہے۔ اسی طرح غیر افسانوی نثر میں بھی اطلاعی اسلوب کے بہت اچھے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔

مولانا آزاد نے 'الہلال'، 'البلاغ'، 'تذکرہ' اور 'خطبات' میں اطلاعی اسلوب یعنی بیانیہ اندازِ تحریر سے کام لیا ہے، کیوں کہ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو جو مذہبی اور سیاسی پیغام وہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے تھے وہ شاید نہیں پہنچا سکتے تھے۔ 'ترجمان القرآن' اور 'غبارِ خاطر' کی زبان اگرچہ مختلف انداز کی ہے، لیکن اس میں بھی اطلاعی اسلوب کے نمونے دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ اطلاعی اسلوب لسانی اعتبار سے سادہ بھی ہو سکتا ہے اور مشکل اور پیچیدہ بھی، رسمی اور پُر تکلف بھی ہو سکتا ہے اور غیر رسمی بھی، نیز جامد (Frozen) بھی ہو سکتا ہے اور متحرک بھی۔ 'خطباتِ آزاد' کا اطلاعی اسلوب لسانی اعتبار سے بالعموم ایک سادہ اور سہل اسلوب ہے اور کافی حد تک اردو کے بنیادی اسلوب سے

قریب تر ہے۔ انڈین نیشنل کانگریس کے صدر کی حیثیت سے رام گڑھ (بہار) میں 1940 میں انھوں نے جو خطبہ پیش کیا تھا، اسے دیکھ کر بالکل یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ 'تذکرہ' اور 'غبارِ خاطر' کے مصنف کی زبان ہے۔ کیوں کہ یہ کافی حد تک عام فہم، مانوس اور غیر رسمی زبان ہے۔ اسی طرح تقسیمِ ملک کے فوراً بعد اکتوبر 1947 میں دہلی کی جامع مسجد میں مسلمانوں کے ایک اجتماع سے خطاب کرتے ہوئے انھوں نے جو زبان استعمال کی تھی وہ بھی سادگی اور سلاست کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ اس ضمن میں مولانا آزاد کے اس صدارتی خطبے کا ذکر بھی بیجا نہ ہوگا جو انھوں نے گاندھی جی کے سانحۂ قتل کے چند روز بعد کانسٹی ٹیوشن کلب، نئی دہلی کے ایک جلسے میں فروری 1948 میں پیش کیا تھا۔ ان خطبات کی زبان میں سادگی، صفائی اور سلاست بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ان میں الفاظ وتراکیب کی وہ گھن گرج موجود نہیں جو اس سے پہلے کی تصانیف کا طرۂ امتیاز ہے اور نہ وہ رنگینی، آرائشی اور مرصع کاری ہے جسے بعض نقادوں نے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ خطبات کی زبان میں عربی فارسی کے غریب اور مغلق الفاظ سے پرہیز کیا گیا ہے جن کی 'تذکرہ' میں بھرمار ہے۔ ان خطبات میں اضافی اور عطفی ترکیبیں بھی بہت کم دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فارسی اور عربی کے صرف وہی مرکبات استعمال کیے گئے ہیں جو عام فہم اور مانوس ہیں اور اردو زبان کا جزو بن گئے ہیں۔ صرف دو یا تین خطبات کو چھوڑ کر بقیہ تمام خطبات کی زبان عربی اور فارسی کے فقروں، جملوں، مصرعوں، اشعار اور امثال سے بڑی حد تک مبرا ہے۔ آخری دور کے خطبات میں تو یہ چیزیں بالکل دیکھنے کو نہیں ملتیں۔

مولانا آزاد انگریزی زبان پر کامل عبور نہیں رکھتے تھے، لیکن وہ انگریزی الفاظ کے مناسب، موزوں، برجستہ اور برمحل استعمال سے بہ خوبی واقف تھے۔ رام گڑھ کے خطبے میں انھوں نے پہلی بار انگریزی الفاظ کا آزادانہ استعمال کیا ہے جس سے ان کے اسلوب کی جدت کا پتا چلتا ہے۔ اس خطبے میں ہمیں ڈپلومیسی (Diplomacy)، ڈسپلن (Discipline)، ری ایکشن (Reaction)، ڈومی نین (Dominion)، اسٹیٹس (Status)، ڈاکومنٹ (Document)، ریزن (Reason)، کوآپریشن (Cooperation)، کانسٹی ٹیوشن (Constitution)، فیکٹر (Factor)، فیڈریشن (Federation)، ریوائیول (Revival)، ٹریجڈی (Tragedy)، اور انٹرنیشنل (International) جیسے الفاظ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خطبات کی زبان نہ صرف الفاظ کی سطح پر ایک سادہ اور عام فہم زبان ہے، بلکہ نحوی اعتبار سے بھی یہ سہل نگاری کا ایک بہترین نمونہ ہے۔ ان میں آزاد کے فقرے بالعموم چھوٹے اور سادہ ہیں جن میں وہ اور، لیکن، کہ، جو، بلکہ، وغیرہ جوڑ کر ربط پیدا کرتے ہیں۔ آزاد کے اسی سلیس اور سہل اسلوب کی ایک مثال ان کے ایک خطبے "گاندھی جی کی یادگار" (فروری 1948) سے پیش ہے:

> "گاندھی جی ہندو تھے اور ہندو ہی رہے، لیکن انھوں نے ہندو دھرم کی اتنی اونچی جگہ بنائی تھی کہ جب وہ اس بلندی پر سے دیکھتے تھے تو دنیا کے تمام جھگڑے ان کو مٹتے ہوئے نظر آتے تھے۔ ان کے سامنے ایک کھلی ہوئی سچائی تھی جو کسی ایک کا ورثہ نہیں ہے، بلکہ سورج اور اس کی شعاعوں کی طرح سب کے لیے ہے۔" (5)

خطبات کے اسلوب کی سادگی کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ یہ اسلوب آزاد کی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں، بلکہ زبان کے فوری اور برجستہ استعمال کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان خطبات کے مخاطب مختلف طبقوں اور جماعتوں کے لوگ ہوتے تھے، اس لیے انھیں زبان کو ممکن حد تک آسان رکھنا پڑتا تھا تاکہ سامعین ان کی بات بآسانی سمجھ سکیں۔ مالک رام نے 'خطباتِ آزاد' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ مولانا آزاد "اپنے سامعین کے مطابق زبان بھی بدل لیتے ہیں۔" یہی وجہ ہے کہ "اتحادِ اسلامی"، "جمعیۃ العلماءِ ہند" اور "خلافت کانفرنس" جیسے خطبات کی زبان نسبتاً مشکل ہے، کیوں کہ ان کے مخاطب صرف مسلمان تھے۔ لیکن دوسرے خطبات کی زبان بہت آسان ہے جسے ہم بلا شبہ اردو کا بنیادی اسلوب کہہ سکتے ہیں۔

اس کے برعکس 'الہلال' اور 'البلاغ' بالخصوص 'تذکرہ' میں انھوں نے نہایت مشکل اور بوجھل زبان استعمال کی ہے جسے مولانا آزاد کی نثر کا 'علمی اسلوب' کہہ سکتے ہیں۔ علمی اسلوب میں ایک طرف صرف ونحو اور قواعد کی پیچیدگیاں نظر آتی ہیں تو دوسری طرف عربی اور فارسی کے ذخیرۂ الفاظ وتراکیب اور مصطلحات کا آزادانہ استعمال ملتا ہے۔ 'تذکرہ' کی زبان عربی فارسی کے ثقیل اور مغلق الفاظ اور مشکل وپیچیدہ تراکیب سے حد درجہ بوجھل ہے۔ یہی نہیں بلکہ جا بجا عربی کے

ٹکڑے، فقرے، جملے اقوال و امثال اور اشعار، نیز قرآن و حدیث کے اقتباسات بھی پیش کیے گئے ہیں جن کی اردو نثر متحمل نہیں ہو سکتی۔ 'تذکرہ' میں فارسی کے مصرعے، اشعار، اور اقوال بھی کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں۔

مولانا آزاد عربی کے منتہی اور فارسی کے جید عالم تھے، بلکہ عربی تو ان کے لیے مادری زبان کی حیثیت رکھتی تھی، لہٰذا وہ عربی اور فارسی سے کسی بھی طرح صرف نظر نہیں کر سکتے تھے۔ انھوں نے مذہبی دعوت و تبلیغ اور خطابت میں ان زبانوں سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عربی فارسی زبانوں سے گہرے اخذ و استفادے میں ان کے نزدیک اظہاری سہولت مد نظر رہی ہوگی، لیکن اس سے ان کے اسلوب کی امتیازی شان اور ان کی شخصیت کے انوکھے پن کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو میں کسی سنجیدہ یا علمی موضوع پر اظہار خیال کے لیے عربی فارسی کا سہارا از بس ضروری ہے اور مذہبی مسائل و مباحث، نیز علمی استدلال کے لیے ان زبانوں کا سہارا اور بھی ضروری ہو جاتا ہے، لیکن مولانا آزاد کے یہاں عربی فارسی عناصر کا تناسب اپنی حد سے بہت زیادہ تجاوز کر گیا ہے۔ اسی اسلوب کو مولانا عبدالماجد دریابادی نے ''اثقل'' کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''شروع میں اسلوب بیان ذرا ثقیل تھا اور 'تذکرہ' میں تو ثقیل سے گذر کر اثقل ہو گیا۔''(6)

'الہلال'، 'البلاغ' اور 'تذکرہ' کی زبان اور انداز بیان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا آزاد کا تخاطب صرف خواص اور مسلمانوں کے پڑھے لکھے طبقے سے تھا، نہ کہ عوام سے۔ مالک رام 'غبار خاطر' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''ان پرچوں کا خاص مقصد تھا، اور ان کے مخاطب بھی تعلیم یافتہ لوگ بلکہ بہت حد تک طبقۂ علماء کے افراد تھے۔ ان اصحاب سے توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ نہ صرف ان تحریروں کو سمجھ سکیں گے بلکہ ان سے لطف اندوز بھی ہوں گے۔ لیکن اس کے باوجود یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مطالب اس سے آسان تر زبان میں بیان نہیں ہو سکتے۔ پس ظاہر ہے کہ عوام تو درکنار، متوسط طبقہ بھی ان سے پورے طور پر مستفید نہیں ہو سکتا تھا۔''

مولانا آزاد بھی یہ بات بخوبی سمجھتے تھے۔ چنانچہ 10 جون 1927 کو 'الہلال' کا جب دوبارہ اجراعمل میں آیا تو انھوں نے اس میں لکھا:

''یہ ظاہر ہے کہ 'الہلال' کے فوائد عام نہیں ہو سکتے، جب تک کہ اس کا دائرۂ بحث و نظر عام فہم نہ ہو۔ اور عام فہم جبھی ہو سکتا ہے جب مطالب کے سہل ہونے کے ساتھ ان کا اسلوب بیان اور زبان بھی سہل ہو۔''

'الہلال' کی اسی روز کی اشاعت میں وہ مزید لکھتے ہیں:

''آئندہ 'الہلال' میں دونوں قسم کے مضامین درج کیے جائیں۔ بڑا حصہ تو سہل و عام فہم ہو، لیکن کچھ حصہ بلند اور خاص قسم کا بھی ہو۔ اس طرح عوام و خواص دونوں کے ذوق نظر کا سامان مہیا ہو جائے گا۔''

مولانا آزاد نے جو اسلوب بیان اپنی تصنیفی زندگی کے آغاز میں اختیار کیا تھا اس کی مثال ان کے ہم عصروں میں بھی نہیں پائی جاتی۔ آزاد کے عہد میں ڈاکٹر ذاکر حسین، خواجہ غلام السیدین، سید عابد حسین اور محمد مجیب جیسے دانشور موجود تھے جن کی گہری دل چسپی علم و ادب، مذہب، سیاست اور تعلیم و تدریس کے مسائل سے تھی، لیکن ان میں سے کسی نے بھی مولانا آزاد کا سا اسلوب اختیار نہیں کیا۔ اسی عہد میں سید سلیمان ندوی اور مولانا عبدالماجد دریابادی جیسے عالم بھی موجود تھے، لیکن ان کے اسالیب میں بھی الفاظ کی وہ گھن گرج، بلند آہنگی اور ادبی مرصع کاری نہیں پائی جاتی جو آزاد کے اسلوب کا امتیاز خاص ہے، بلکہ ان مصنفین کا اسلوب سادگی کی طرف زیادہ مائل تھا۔ آزاد کے پیش رووں میں سرسید نے عصری تقاضوں اور ضرورتوں کے تحت ایک نئے اسلوب کی بنا ڈالی تھی جو نثر میں رنگینی، مرصع کاری اور آرائش کے شدید رد عمل کے طور پر سامنے آیا تھا جس کی جڑیں میر امن کی 'باغ و بہار' سے جا کر ملتی ہیں۔ سرسید مسلمانوں میں جدید علوم کو فروغ دینا چاہتے تھے جس کے لیے شعر و ادب کی

زبان قطعی ناموزوں تھی۔ اسی لیے انھوں نے ایک سادہ اسلوب سے کام لیا۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مولانا آزاد نے سرسید کی سیاسی فکر کو قبول نہیں کیا تھا، اسی طرح انھوں نے ان کے لسانی اسلوب کو بھی رد کر دیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ نظریاتی اعتبار سے آزاد علامہ شبلی سے بہت قریب تھے اور یہی قربت انھیں کشاں کشاں ندوہ لے آئی، جہاں انھوں نے کچھ عرصے تک شبلی کے علمی رسالے 'الندوہ' کی ادارت کے فرائض بھی انجام دیے۔ آزاد نے شبلی کی تصانیف 'الفاروق'، 'المامون'، 'الغزالی' اور 'سیرۃ النعمان' وغیرہ کا ضرور مطالعہ کیا ہوگا اور یہ عین ممکن ہے کہ انھیں اپنے خاندان کے بزرگوں کے تاریخی اور سوانحی حالات لکھنے کا خیال ان تصانیف کو پڑھنے کے بعد آیا ہو اور جیل کے فرصت کے اوقات اس خیال کو عملی جامہ پہنانے میں معاون ثابت ہوئے ہوں۔ لیکن 'تذکرہ' میں شبلی کے اسلوبِ تحریر کی بھی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ اس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ 'تذکرہ' کا اسلوب آزاد کے اپنے ذہن کی ایجاد و اختراع ہے جس میں اُن کے علمی، عربی فارسی پر عبورِ کامل اور اسلامی فلسفہ و فکر سے گہرے شغف، نیز قرآن و حدیث سے غیر معمولی اخذ و استفادے کو زیادہ دخل ہے۔ علاوہ ازیں ان کی شخصیت کے انوکھے پن نے بھی ان کے اسلوب کی تعمیر و تشکیل میں ایک نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ یہ تمام چیزیں مل کر ان کے اسلوب کو مشکل، بوجھل، اور ثقیل بنا دیتی ہیں جس کا انھیں خود بھی احساس تھا اور وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ زبان اور اندازِ بیان ممکن حد تک آسان اور عام فہم ہونا چاہیے۔ 'الہلال' کے دوبارہ اجرا پر اس کی 10 جون 1927 کی اشاعت میں انھوں نے یہ عبارت لکھی:

> "باقی رہا زبان کا معاملہ تو وہ ہر حال میں حتی الوسع سہل اور صاف اختیار کی جائے گی۔ کسی درجہ کا موضوع ہو لیکن اسلوبِ بیان مشکل اور دیر فہم نہ ہوگا۔"

مولانا آزاد کے خیال میں اسلوبِ بیان اس وجہ سے مشکل ہو جاتا ہے کہ "دقیق اور علمی مطالب" بیان کرنا پڑتے ہیں۔ 'الہلال' کی 10 جون 1927 ہی کی اشاعت میں وہ مزید لکھتے ہیں:

> "مشکل یہ ہے کہ ہر طرح کے مطالب کا عام فہم طریقے پر بیان کرنا آسان نہیں۔ بعض دقیق اور علمی مطالب ایسے ہوتے ہیں کہ انھیں کتنا ہی کھلا کر بیان کیا جائے، ایک حد تک مشکل اور گراں ضرور ہوں گے۔

(4)

اطلاعی اسلوب کے بعد زبان کا دوسرا اہم اسلوب ہدایتی اسلوب (Directive Style) ہے۔ یہ اسلوب اس وقت اختیار کیا جاتا ہے جب کسی فعل کو سرانجام دینے کی ہدایت (Direction) دی جاتی ہے یا کسی عمل سے باز رکھنا مقصود ہوتا ہے۔ ہدایتی اسلوب کی بہترین مثالیں حکم اور استدعا کے لیے استعمال کی جانے والی زبان میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایسے اسلوب میں فعل امر و نہی کے صیغوں اور امرِ تعظیمی کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ 'ترجمان القرآن' میں جہاں ایک طرف اطلاعی اسلوب کے نمونے ملتے ہیں وہیں یہ کتاب ہدایتی اسلوب کی مثالوں سے بھی پُر ہے۔ 'ترجمان القرآن' کا یہ جملہ: "حق کے سوا کچھ اور نہ کہو" (ص576) کوئی اطلاع بہم نہیں پہنچاتا اور نہ اس سے کسی جذبے یا تاثر کا پیدا کرنا مقصود ہے، بلکہ ایک مخصوص عمل کے لیے مخاطب کو آمادہ کرنا ہے اور اس میں تحریک پیدا کرنا ہے کہ اس سے وہ عمل سرزد ہو۔ ہدایتی اسلوب کا مقصد حصولِ نتائج ہے، نہ کہ اطلاع رسانی۔ 'ترجمان القرآن' کے یہ جملے ملاحظہ ہوں:

- "اپنے دین میں غلو نہ کرو" (ص576)۔
- "اللہ پر ایمان لاؤ" (ص549)۔
- "جب گواہی دو تو صاف صاف بات کہو" (ص549)۔
- "فتح و کامیابی کے بعد ظلم و شرارت نہ کرو" (ص565)۔
- جو کوئی برائی کرے اس کی مدد نہ کرو" (ص587)۔
- "احکامِ حق کی اطاعت کا عہد پورا کرو" (ص596)۔
- "خدا نے جو چیزیں تم پر حلال کر دی ہیں، انھیں اپنے اوپر حرام نہ کرو" (561)۔

'ترجمان القرآن' کے علاوہ مولانا آزاد کے بعض خطبات کا اسلوب بھی ہدایتی ہے۔ اکتوبر 1947 میں مسلمانانِ دہلی کے ایک اجتماع سے خطاب کرتے ہوئے انھوں نے یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس خطبے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> "یہ فرار کی زندگی جو تم نے ہجرت کے مقدس نام پر اختیار کی ہے اس پر غور کرو، اپنے دلوں کو مضبوط بناؤ اور اپنے دماغوں کو سوچنے

کی عادت ڈالو اور پھر دیکھو کہ تمھارے فیصلے کتنے عاجلانہ ہیں۔
آخر کہاں جا رہے ہو اور کیوں جا رہے ہو؟''

اسی خطبے سے ایک اور مثال پیش ہے:

''عزیزو! تبدیلیوں کے ساتھ چلو۔ یہ نہ کہو کہ ہم اس تغیر کے لیے تیار نہ تھے، بلکہ اب تیار ہو جاؤ۔ ستارے ٹوٹ گئے لیکن سورج تو چمک رہا ہے، اس سے کرنیں مانگ لو اور ان اندھیری راتوں میں بچھا دو جہاں اُجالے کی ضرورت ہے۔''

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، حکم اور استدعا دونوں ہی ہدایتی اسلوب کی شکلیں ہیں۔ امر تعظیمی کے استعمال اور ''تم'' کی جگہ ''آپ'' کے استعمال سے حکم کو استدعا میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ 'ترجمان القرآن' میں امر تعظیمی کی شکلیں بالکل مفقود ہیں۔ اس کے برعکس خطبات میں ان شکلوں کا اکثر استعمال ہوا ہے۔

ہدایتی اسلوب پرتکلف اور رسمی بھی ہو سکتا ہے اور بے تکلفانہ اور غیر رسمی بھی۔ تقسیم ملک کے بعد دہلی کی جامع مسجد سے انھوں نے مسلمانوں کو جو خطبہ دیا تھا وہ بے تکلفانہ اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس خطبے میں آزاد کا تخاطب صرف مسلمانوں سے ہے، جس میں انھوں نے شروع میں صرف ایک بار ''آپ'' اور باقی ہر جگہ ''تم، تمھیں، تمھارا، تمھارے'' کہہ کر تخاطب کیا ہے جو بے تکلفانہ اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے:

''یہ دیکھو مسجد کے بلند مینار تم سے اُچک کر سوال کرتے ہیں کہ تم نے اپنی تاریخ کے صفحات کو کہاں گم کر دیا ہے؟ ابھی کل کی بات ہے کہ جمنا کے کنارے تمھارے قافلوں نے وضو کیا تھا اور آج تم ہو کہ تمھیں یہاں رہتے ہوئے خوف محسوس ہوتا ہے۔ حالانکہ دہلی تمھارے خون سے سینچی ہوئی ہے۔''

(5)

زبان کا تیسرا اہم اسلوب، اظہاری اسلوب (Expressive Style) ہے۔ جس

طرح سائنس کی زبان اطلاعی اسلوب کی بہترین مثال ہے اسی طرح شاعری اظہاری اسلوب کا بہترین نمونہ ہے۔ اظہاری اسلوب کے ذریعے شاعر اطلاع رسانی یا معلومات کی ترسیل کا کام انجام نہیں دیتا، بلکہ جذبے اور احساس کی ترجمانی اس کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ شاعر اس لیے شعر تخلیق نہیں کرتا کہ وہ معلومات کا خزانہ قاری کو دینا چاہتا ہے یا کوئی اطلاع بہم پہنچانا چاہتا ہے، بلکہ اس لیے کہ وہ اپنے داخلی جذبے اور تاثر کو پیش کر سکے اور اگر ہو سکے تو وہی جذبہ اور تاثر وہ قاری کے اندر بھی پیدا کر سکے۔ زبان سے جب داخلی تاثر، جذبے اور احساس کی ترجمانی کا کام لیا جاتا ہے تو یہ زبان کا اظہاری استعمال کہلاتا ہے جو اظہاری اسلوب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اظہاری اسلوب کو ہم ادبی اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ اظہاری اسلوب کا تعلق صرف شاعری سے ہی نہیں، بلکہ نثر میں بھی یہ اسلوب برتا جا سکتا ہے اور 'غبارِ خاطر' اس کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔

'غبارِ خاطر' میں مولانا آزاد نے جو مکتوب نما انشائیے پیش کیے ہیں ان میں معنی کے بجائے لفظ اہم ہے اور بیان کے بجائے طرزِ بیان۔ ان میں مواد (Content) کی وہ اہمیت نہیں جو اظہار کی ہے۔ مولانا آزاد نے اظہاری اسلوب کے ذریعے 'غبارِ خاطر' کی نثر میں وہی داخلی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو شاعری میں ملتا ہے۔ 'غبارِ خاطر' کے بعض نثر پارے قاری کو ایک مخصوص جمالیاتی تجربے کا احساس دلاتے ہیں۔ ''حکایتِ زاغ و بلبل'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''زمستاں کی برف باری اور پت جھڑ کے بعد جب موسم کا رخ پلٹنے لگتا ہے اور بہار اپنی ساری رعنائیوں اور جلوہ فروشیوں کے ساتھ باغ و صحرا پر چھا جاتی ہے، تو اس وقت برف کی بے رحمیوں سے ٹھٹھری ہوئی دنیا یکایک محسوس کرنے لگتی ہے کہ اب موت کی افسردگیوں کی جگہ زندگی کی سرگرمیوں کی ایک نئی دنیا نمودار ہوگئی۔ انسان اپنے جسم کے اندر دیکھتا ہے تو زندگی کا تازہ خون ایک ایک رگ کے اندر اُبلتا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے سے باہر دیکھتا ہے تو فضا کا ایک ایک ذرہ عیش و نشاطِ ہستی کی سرمستیوں میں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسمان و زمین کی ہر چیز جو کل تک محرومیوں کی

کی عادت ڈالو اور پھر دیکھو کہ تمھارے فیصلے کتنے عاجلانہ ہیں۔
آخر کہاں جا رہے ہو اور کیوں جا رہے ہو؟''

اسی خطبے سے ایک اور مثال پیش ہے:

''عزیزو! تبدیلیوں کے ساتھ چلو۔ یہ نہ کہو کہ ہم اس تغیر کے لیے تیار نہ تھے، بلکہ اب تیار ہو جاؤ۔ ستارے ٹوٹ گئے لیکن سورج تو چمک رہا ہے، اس سے کرنیں مانگ لو اور ان اندھیری راتوں میں بچھا دو جہاں اُجالے کی ضرورت ہے۔''

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، حکم اور استدعا دونوں ہی ہدایتی اسلوب کی شکلیں ہیں۔ امر تعظیمی کے استعمال اور 'تم' کی جگہ 'آپ' کے استعمال سے حکم کو استدعا میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ 'ترجمان القرآن' میں امر تعظیمی کی شکلیں بالکل مفقود ہیں۔ اس کے برعکس خطبات میں ان شکلوں کا اکثر استعمال ہوا ہے۔

ہدایتی اسلوب پر تکلف اور رسمی بھی ہو سکتا ہے اور بے تکلفانہ اور غیر رسمی بھی۔ تقسیم ملک کے بعد دہلی کی جامع مسجد سے انھوں نے مسلمانوں کو جو خطبہ دیا تھا وہ بے تکلفانہ اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس خطبے میں آزاد کا تخاطب صرف مسلمانوں سے ہے، جس میں انھوں نے شروع میں صرف ایک بار 'آپ' اور باقی ہر جگہ 'تم'، 'تمھیں، تمھارا، تمھارے' کہہ کر مخاطب کیا ہے جو بے تکلفانہ اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے:

''یہ دیکھو مسجد کے بلند مینار تم سے اُچک کر سوال کرتے ہیں کہ تم نے اپنی تاریخ کے صفحات کو کہاں گم کر دیا ہے؟ ابھی کل کی بات ہے کہ جمنا کے کنارے تمھارے قافلوں نے وضو کیا تھا اور آج تم ہو کہ تمھیں یہاں رہتے ہوئے خوف محسوس ہوتا ہے۔ حالانکہ دہلی تمھارے خون سے سینچی ہوئی ہے۔''

(5)

زبان کا تیسرا اہم اسلوب، اظہاری اسلوب (Expressive Style) ہے۔ جس

طرح سائنس کی زبان اطلاعی اسلوب کی بہترین مثال ہے اسی طرح شاعری اظہاری اسلوب کا بہترین نمونہ ہے۔ اظہاری اسلوب کے ذریعے شاعر اطلاع رسانی یا معلومات کی ترسیل کا کام انجام نہیں دیتا، بلکہ جذبے اور احساس کی ترجمانی اس کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ شاعر اس لیے شعر تخلیق نہیں کرتا کہ وہ معلومات کا خزانہ قاری کو دینا چاہتا ہے یا کوئی اطلاع بہم پہنچانا چاہتا ہے، بلکہ اس لیے کہ وہ اپنے داخلی جذبے اور تاثر کو پیش کر سکے اور اگر ہو سکے تو وہی جذبہ اور تاثر وہ قاری کے اندر بھی پیدا کر سکے۔ زبان سے جب داخلی تاثر، جذبے اور احساس کی ترجمانی کا کام لیا جاتا ہے تو یہ زبان کا اظہاری استعمال کہلاتا ہے جو اظہاری اسلوب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اظہاری اسلوب کو ہم ادبی اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ اظہاری اسلوب کا تعلق صرف شاعری سے ہی نہیں، بلکہ نثر میں بھی یہ اسلوب برتا جا سکتا ہے اور 'غبار خاطر' اس کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔

'غبار خاطر' میں مولانا آزاد نے جو مکتوب نما انشائیے پیش کیے ہیں ان میں معنی کے بجائے لفظ اہم ہے اور بیان کے بجائے طرز بیان۔ ان میں مواد (Content) کی وہ اہمیت نہیں جو اظہار کی ہے۔ مولانا آزاد نے اظہاری اسلوب کے ذریعے 'غبار خاطر' کی نثر میں وہی داخلی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو شاعری میں ملتا ہے۔ 'غبار خاطر' کے بعض نثر پارے قاری کو ایک مخصوص جمالیاتی تجربے کا احساس دلاتے ہیں۔ ''حکایتِ زاغ و بلبل'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''زمستاں کی برف باری اور پت جھڑ کے بعد جب موسم کا رُخ پلٹنے لگتا ہے اور بہار اپنی ساری رعنائیوں اور جلوہ فروشیوں کے ساتھ باغ و صحرا پر چھا جاتی ہے، تو اس وقت برف کی بے رحمیوں سے ٹھٹھری ہوئی دنیا یکایک محسوس کرنے لگتی ہے کہ اب موت کی افسردگیوں کی جگہ زندگی کی سرگرمیوں کی ایک نئی دنیا نمودار ہو گئی۔ انسان اپنے جسم کے اندر دیکھتا ہے تو زندگی کا تازہ خون ایک ایک رگ کے اندر اُبلتا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے سے باہر دیکھتا ہے تو فضا کا ایک ایک ذرہ عیش و نشاطِ ہستی کی سرمستیوں میں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسمان و زمین کی ہر چیز جو کل تک محرومیوں کی

> سوگواری اور افسردگیوں کی جانکاہی تھی، آج آنکھ کھولیے تو حسن کی عشوہ طرازی ہے۔ کان لگایئے تو نغمے کی جاں نوازی ہے۔ سونگھیے تو سرتاسر بو کی عطر بیزی ہے۔''(7)

'غبار خاطر' کی نثر ادبی مرصع کاری اور رنگینیِ عبارت کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس کے علاوہ لفظی رعایات و مناسبات، فقروں کی صوتی در و بست، جملوں کی متوازن ترکیب و ترتیب، اظہار کے بدلے ہوئے پیرائے، نت نئے تلازمات اور نادر ترکیبات نے اس کی دل آویزی اور دل کشی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ''حکایت بادہ و تریاک'' سے رعایات و مناسباتِ لفظی اور مرصع کاری کی ایک خوب صورت مثال ملاحظہ ہو:

> ''جس قید خانے میں صبح ہر روز مسکراتی ہو، جہاں شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو، جس کی راتیں کبھی ستاروں کی قندیلوں سے جگمگانے لگتی ہوں، کبھی چاندنی کی حُسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہوں، جہاں دوپہر ہر روز چمکے، شفق ہر روز نکھرے، پرند ہر صبح و شام چہکیں، اُسے قید خانہ ہونے پر بھی عیش و عشرت کے سامانوں سے خالی کیوں سمجھ لیا جائے۔''(8)

یہاں ڈاکٹر سید عبداللہ کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ 'غبار خاطر' ایک لحاظ سے ''بیکاری کا مشغلہ'' ہے جس میں ابوالکلام کا قلم ''بیمار'' اور ''ضعیف'' معلوم ہوتا ہے۔(9) لیکن حقیقت یہ ہے کہ زبان کا جتنا جمالیاتی اور تخلیقی استعمال 'غبار خاطر' میں ملتا ہے، مولانا آزاد کی کسی اور تصنیف میں نظر نہیں آتا۔ یہاں آزاد کا قلم نہ تو بیمار ہے اور نہ ضعیف، بلکہ ایک متحرک و توانا قلم ہے جسے ایک نئے پیرایۂ اظہار اور ایک نئے اسلوب بیان کی تلاش ہے۔

حواشی

1- عبدالماجد دریابادی، 'اردو کا ادیب اعظم'، ص 25۔

2- عبدالرزاق ملیح آبادی، 'ذکر آزاد'، ص 412۔

3- احمد سعید ملیح آبادی، ''مولانا آزاد کے چند اہم مسودات''، مشمولہ 'مولانا ابوالکلام آزاد: شخصیت اور کارنامے'، مرتبہ خلیق انجم (دہلی: اردو اکادمی، 1986)، ص 366۔

4- اطلاعی، ہدایتی اور اظہاری یہ تینوں اسالیب درحقیقت زبان کے تین Functions ہیں، لیکن جب زبان ان Functions کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو یہ اسالیب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں کیوں کہ ان تینوں اسالیب میں زبان کا استعمال جداگانہ ہوتا ہے۔

5- ابوالکلام آزاد، 'خطبات آزاد'، مرتبہ مالک رام (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، 1974)، ص 35۔

6- عبدالماجد دریابادی، بحولۂ بالا کتاب، ص 25۔

7- ابوالکلام آزاد، 'غبار خاطر'، مرتبہ مالک رام (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، 1967)، ص 206۔

8- ایضاً، ص 69۔

9- سید عبداللہ، 'نوادر ابوالکلام'، ص 87۔

(1989)

نیاز فتح پوری

لسانی مزاج اور تشکیلِ اسلوب

نیاز فتح پوری (1884-1966) اردو کے ایک صاحبِ طرز انشا پرداز، طرح دار ادیب اور جید عالم تھے۔ اردو زبان پر فن کارانہ قدرت رکھنے کے ساتھ ساتھ انھیں عربی، فارسی اور ترکی زبانوں پر بھی کامل عبور حاصل تھا۔ علاوہ ازیں انگریزی زبان سے بھی ان کی واقفیت کچھ کم نہ تھی۔ فارسی کا ذوق انھیں اپنے والد سے ورثے میں ملا تھا جو نہ صرف فارسی کے کلاسیکی ادب کے دلدادہ تھے، بلکہ فارسی میں شعر بھی کہتے تھے۔ فارسی کا ابتدائی درس نیاز فتح پوری نے گھر پر ہی اپنے والد سے لیا تھا۔ (1) بعد میں انھوں نے مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور میں درسِ نظامی کی کتابیں باقاعدہ طور پر پڑھیں اور اس مدرسے کے مدرسِ اعلیٰ مولانا نور محمد سے عربی کی تعلیم حاصل کی۔ (2)

آگے چل کر انھوں نے عربی میں اتنا کمال پیدا کر لیا کہ اپنی پہلی بیوی کے انتقال پر عربی میں مرثیہ لکھا۔ (3) انھوں نے بہت سے افسانے بھی عربی زبان سے اردو میں ترجمہ کیے جو رسالہ 'نگار' میں شائع ہوئے۔ ترکی زبان پر انھیں اتنی قدرت حاصل تھی کہ وہ براہِ راست ترکی سے اردو میں ترجمہ کر سکتے تھے۔ (4) ترکی ادب کا انھوں نے بہت گہرا مطالعہ کیا تھا۔ ترکی کی مشہور شاعرہ نگار بنت عثمان سے وہ اتنے متاثر تھے کہ فروری 1922 میں انھوں نے آگرے سے جب اپنا رسالہ جاری کیا تو اس کا نام بھی 'نگار' رکھا۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ترکی سیکھنے کا مجھ پر جنون سوار تھا۔" (5) نیاز نے اپنی ادبی زندگی کی اٹھان میں سجاد حیدر یلدرم سے بہت اثر قبول کیا۔ یلدرم اس زمانے میں تراجم کے ذریعے اردو میں انشائے عالیہ کے نمونے پیش کر رہے تھے۔

عربی فارسی کی طرح نیاز نے انگریزی کی تعلیم بھی ابتدا ہی سے حاصل کی تھی اور اس میں اتنی صلاحیت پیدا کر لی تھی کہ وہ مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور کی انگریزی شاخ کے تین مرتبہ ہیڈ ماسٹر مقرر ہوئے۔ بعد میں اپنے مطالعے کی بنیاد پر انگریزی ادیبوں سے انھوں نے کافی اثر قبول کیا جن میں وکٹر ہیوگو، ہیزلٹ، اور اوسکر وائلڈ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ غرض کہ نیاز فتح پوری کے لسانی مزاج کی تشکیل و تعمیر میں ان زبانوں کا نہایت اہم رول رہا ہے۔

کسی شخص کے لسانی مزاج کا انحصار اس کی اپنی زبان کی اہلیت یا شعور پر قائم ہوتا ہے جسے لسانیاتی ادب کی اصطلاح میں 'لسانی اہلیت' (Linguistic Competence) کہتے ہیں۔ مشہور امریکی ماہرِ لسانیات نوام چامسکی اس سے کسی شخص کی اپنی زبان کا علم مراد لیتا ہے۔ بعد میں اس نظریے کو ایک دوسرے امریکی ماہرِ لسانیات ڈیل ہائمز نے چیلنج کیا اور کہا کہ کسی شخص کے لیے محض اپنی زبان کا علم، اہلیت یا شعور ہی کافی نہیں، بلکہ مخصوص سماجی سیاق وسباق میں اسے اپنی زبان کو برتنے اور بروئے عمل لانے کا شعور بھی آنا چاہیے کیوں کہ زبان ایک سماجی مظہر (Social Phenomenon) ہے جسے سماجی سیاق وسباق سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ ڈیل ہائمز نے اپنے اس نظریے کو یعنی ترسیلی شعور یا 'ترسیلی اہلیت' (Communicative Competence) کا نام دیا ہے۔ لسانی مزاج کی تشکیل میں ان دونوں نظریات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

نیاز فتح پوری نے خالص مشرقی ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں۔ ہوش سنبھالا تو مذہبی طرز کی تعلیم پائی جس پر عربی اور درسِ نظامی کی گہری چھاپ موجود تھی۔ والد کی صحبت و تربیت نے ان کے اندر فارسی کا گہرا ذوق پیدا کیا۔ چنانچہ دونوں زبانیں ان کے لسانی مزاج کا اٹوٹ حصہ بن گئیں۔ آگے چل کر ان کے اندر فارسی کا ذوق اور زیادہ نکھرا، چنانچہ بارہ تیرہ برس کی عمر میں شاعری شروع کر دی۔ (6) عنفوانِ شباب میں لکھنؤ کا رنگین ماحول ملا جس کے اثرات نہ صرف

کرتا ہے۔ کسی ادیب یا شاعر کے اسلوب کی تشکیل میں اس کے تخلیقی اور فن کارانہ لسانی مزاج کی ہی کارفرمائی ہوتی ہے، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ کسی ادیب کا اسلوب اس کے تخلیقی اور فن کارانہ لسانی مزاج کا ہی دوسرا نام ہے تو بیجا نہ ہوگا۔ جب ہم میر کا اسلوب، غالب کا اسلوب یا اقبال کا اسلوب کہتے ہیں تو اس سے میر، غالب یا اقبال کے لسانی مزاج کی تخلیقیت ہی مراد لی جاتی ہے۔ روزمرّہ کی گفتگو یا عام بول چال کی زبان کی ایک خصوصیت یہ بیان کی گئی ہے کہ یہ خود کاریعنی Automatized ہوتی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ اس میں ترسیل وابلاغ کا عمل برجستہ، بے ساختہ اور غیر ارادی طور پر سرانجام پاتا ہے اور زبان تحت الشعور کا حصہ بن جاتی ہے لیکن ادبی زبان میں اس کے بالکل برعکس عمل ہوتا ہے۔ اسی لیے اسے غیر خود کاریعنی Deautomatized کہا گیا ہے۔ اس کا زبان کے تخلیقی استعمال سے گہرا تعلق ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال میں ادیب کی شعوری کوششوں کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال سے جو اسلوب تشکیل پاتا ہے وہ اس زبان کے بنیادی اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ بنیادی اسلوب میں قواعد کے مروجہ اصول وضوابط کی پابندی ملتی ہے۔ بنیادی اسلوب دراصل عام اور مروج زبان ہی کا دوسرا نام ہے، جب کہ تخلیقی زبان لسانی سطح پر تخلیقی عمل کو نادر اور انوکھے طور پر برتے جانے کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ عام زبان میں جو لسانی رویہ کارفرما ہوتا ہے اسے ہم لسانی نارم (Linguistic Norm) سے تعبیر کر سکتے ہیں، جب کہ ادبی زبان میں لسانی نارم سے انحراف (Deviation) پایا جاتا ہے۔ جہاں تک کہ اردو کے بنیادی اسلوب کا تعلق ہے تو عام خیال یہ ہے کہ یہ ایک 'مفروضہ' ہے کیوں کہ اردو کے کسی بھی مصنف کے اسلوب کو صحیح معنی میں اردو کا بنیادی اسلوب نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ہاں اگر کسی مصنف کا اسلوب کسی حد تک عام فہم، سادہ اور سلیس ہے تو اسے بنیادی اسلوب سے قریب تر ضرور کہا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں سرسید، حالی، مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جن کے اسالیب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر کہا جا سکتا ہے۔ ان مصنفین کے علی الرغم اگر ہم مولانا محمد حسین آزاد، مرزا رجب علی بیگ سرور، مولانا ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کی تحریروں کو دیکھیں تو ہمیں ایک بالکل دوسرا اسلوب نظر آئے گا جسے پیچیدہ، مرصع، رنگین اور آراستہ اسلوب قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ اردو کے بنیادی

ان کے ذہن ودماغ اور فکر پر مرتب ہوئے بلکہ ان کے لسانی مزاج کی تشکیل میں بھی اس کا نمایاں رول رہا ہے۔ خود انھیں کی زبانی لکھنؤ کی ایک طوائف کے ''دربار'' کا حال سنیے جہاں ان کے والد نے انھیں ''بالکل آزاد'' چھوڑ دیا تھا:

> ''شام کو چودھراین کا مکان بالکل دربار نظر آتا تھا جس میں شہر کے اکثر خوش ذوق لوگ شریک ہوتے تھے۔ اور اس محفل میں چودھراین کی حیثیت ایک معلّم کی سی ہوتی تھی جس کی گفتگو اور انداز نشست وبرخاست سے لوگ صحیح لکھنوی تہذیب سیکھتے تھے۔ اس محفل میں شعر خوانی، داستان گوئی، لطائف وظرافت، ضلع جگت، رقص وسرود، سبھی کچھ ہوتا تھا اور جب لوگ یہاں سے لوٹتے تھے تو موسیقی کا صحیح ذوق یا زبان کا صحیح استعمال، گفتگو کا خاص انداز، لب ولہجہ کی شیرینی، نشست وبرخاست کا انداز اور خدا جانے کن کن باتوں کا درس لے کر لوٹتے تھے۔''(7)

کسی شخص کا لسانی مزاج نہ تو پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے اور نہ خلقی وموروثی ہوتا ہے، بلکہ یہ کلیتہً اکتسابی اور ماحول کا زائیدہ ہوتا ہے جس کی تحصیل پہلے غیر رسمی پھر رسمی (جب وہ پڑھنا لکھنا سیکھتا ہے) طور پر عمل میں آتی ہے۔ کسی شخص کے لسانی مزاج کی تشکیل میں اس کا عہد، معاشرہ، تہذیب، ماحول، علمی وادبی روایات، تعلیمی پس منظر، گرد وپیش کے افراد، نیز ثانوی زبانیں (جو وہ شعوری طور پر سیکھتا ہے) اہم رول ادا کرتی ہیں۔ نیاز فتح پوری کے لسانی مزاج کی تشکیل میں بھی ان تمام عوامل کی کارفرمائی رہی ہے۔

لسانی مزاج کی اصل، عام، اور سادہ صورت روزمرّہ کی گفتگو اور عام بول چال میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ہر وہ شخص جو اپنی مادری زبان پر قدرت رکھتا ہے، ایک مخصوص لسانی مزاج کا بھی حامل ہوتا ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں اس کا ارتقا ادبی زبان کی صورت ہی میں عمل میں آتا ہے۔ یہ لسانی مزاج کی تخلیقی اور فن کارانہ صورت ہوتی ہے۔ یہ وہی لسانی مزاج ہے جو کسی ادیب کو صاحبِ اسلوب بناتا ہے، اس کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے اور اسے دوسرے ادیبوں سے ممتاز

اسلوب کے برعکس ہے۔ محمد حسن کا یہ خیال تو درست ہے کہ "سر سیّد نے جس سلیس اور سادہ نثر کو رواج بخشا تھا اسے نیاز نے مرصع اور رنگین بنا دیا۔" لیکن ان کی یہ بات محلِ نظر ہے کہ ایسا سر سیّد کے ردِ عمل کے طور پر ہوا۔[8] نیاز کے اسلوب میں جو صنعت گری اور حسن کاری پیدا ہوئی اس کے دو محرکات ہیں: اوّل ان کی حسن پرستی اور جمالیاتی طرزِ احساس، دوم ان کا مخصوص لسانی مزاج جس کی تشکیل ایک خاص ماحول میں ہوئی تھی۔

نیاز فتح پوری کے دلکش، رنگین، مرصع اور آراستہ اسلوب کو ذہن میں رکھتے ہوئے انھیں 'اردو نثر کا جوش' کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا، کیوں کہ نیاز کے یہاں الفاظ کی وہی گھن گرج پائی جاتی ہے جو جوش ملیح آبادی کے یہاں ہے۔ دونوں کے یہاں زبان کا تاثراتی اور جمالیاتی استعمال اپنی بلندیوں پر ہے۔ دونوں کے یہاں مرعوب کرنے والا انداز ملتا ہے اور دونوں کو الفاظ کے استعمال پر زبردست قدرت حاصل ہے۔ دونوں زبان کی رنگینی اور آرائش پر زور دیتے ہیں اور دونوں عربی فارسی کے الفاظ و تراکیب کا بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ نیاز فتح پوری اپنی کتاب 'مالہ و ماعلیہ' میں جوش کی ایک نظم پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "یہ نظم صرف خوش نما الفاظ و دلکش تراکیب اور خوب صورت تشبیہوں کا مجموعہ ہے جس سے شاعر کے اچھے آرٹسٹ ہونے پر تو حکم لگایا جا سکتا ہے لیکن ان کی مفکرانہ حیثیت پر اس سے کوئی روشنی نہیں پڑتی۔" جن لوگوں نے نیاز کے افسانوی مجموعوں، انشائیوں، مکاتیب اور دیگر تحریروں کا مطالعہ کیا ہے وہ اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ خود نیاز کے یہاں "خوش نما الفاظ و دلکش تراکیب اور خوب صورت تشبیہوں" کی کمی نہیں۔ باعتبارِ اسلوب نیاز، ابوالکلام آزاد سے بھی بے حد قریب ہیں۔ آزاد کے مجموعۂ مکاتیب 'غبارِ خاطر' اور 'مکتوباتِ نیاز' میں بے شمار اسلوبیاتی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ نیاز فتح پوری نے رنگین ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں، حُسن پرستی ان کا شعار تھا، اور احساسِ جمال ان کی کمزوری۔ پھر بنیادی طور پر وہ افسانہ نگار تھے۔ لہٰذا ان سے سادہ و سہل نثر کی توقع نہیں کی جا سکتی تھی۔ لیکن ابوالکلام آزاد کی نثر غیر افسانوی ہوتے ہوئے بھی سادگی اور سلاست سے کوسوں دور ہے۔ نیاز اور آزاد دونوں کی نثر میں آرائش و زیبائش، صنعت گری، رنگینی اور پیچیدگی ایک عام بات ہے۔ دونوں اپنی نثر میں فارسی الفاظ و تراکیب کی گہری آمیزش سے کام لیتے ہیں، اگرچہ فکری اعتبار سے دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ان کے تمام ہم عصروں نے جی کھول کر تعریف کی ہے۔ جوش نے اپنی تمام تر مخالفتوں کے باوصف نیاز کو "خالقِ طرزِ انشا پرداز" کہا ہے۔[9] فراق گورکھپوری نے انھیں "بلند پایہ اسٹائلسٹ (Stylist)" کے نام سے یاد کیا ہے۔[10] مجنوں گورکھپوری نے ان کے اسلوب کی انفرادیت کو "تخلیقی اسلوب" کا نام دیا اور یہ کہا کہ "نیاز فطرتاً ایک صاحبِ اسلوب ہیں۔" انھوں نے یہ بھی کہا کہ "نیاز کا بڑے سے بڑا منکر بھی ان کے اسلوب کی ساحرانہ قوت سے مبہوت ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا... نئی نسل کو نیاز سے جو ترکہ ملا ہے وہ اسلوب ہے، ایسا اسلوب جو طرح طرح کی توانائیاں اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔"[11] ل احمد اکبرآبادی نے ایک جگہ یہ لکھا ہے کہ "اس دور میں نیاز صاحب اردو کے مسلمہ ادیب و انشا پرداز اور بلاشبہ اعلیٰ طرزِ نگارش کے مالک ہیں۔"[12] مالک رام نے ان کی نثر کو "ہائی الیبلی نثر" کہا ہے۔[13] محمد حسن نے نیاز فتح پوری پر اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ان کی "نثر میں جادو تھا۔"[14] اس میں کوئی شک نہیں کہ نیاز فتح پوری ایک صاحبِ طرز انشا پرداز تھے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ان کا اسلوب اپنے اندر ایک جاذبیت اور جداگانہ شان رکھتا ہے۔ نیاز کی تحریروں کو پڑھ کر ہم ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گذرتے ہیں جہاں نغمگی، رنگینی، دلآویزی اور حسن کاری سب کچھ ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال سے ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے۔ لہٰذا اظہار کے نت نئے طریقوں، طرزِ بیان کی جدتوں، نیز نئے لسانی سانچوں کی تشکیل ہی سے اسلوب کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ یہ تمام اسلوبیاتی وسائل زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر بروئے کار لائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی یا تخلیقی استعمال ایک طرف طرزِ بیان میں اثریت کا موجب بنتا ہے تو دوسری جانب اظہار میں جدت اور معنی میں اضافے کا سبب بھی قرار پاتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریریں، جن میں ان کے افسانوی مجموعے، انشائیے، مکاتیب، تنقیدی مقالات، مذاکرات اور ان کی کتاب 'مالہ و ماعلیہ' شامل ہے، زبان کے اسلوبیاتی استعمال کے بڑے اچھے اور اچھوتے نمونے پیش کرتی ہیں جن کا تجزیہ ذیل میں محدود طور سے زبان کی صوتی، صرفی و نحوی اور معنیاتی سطحوں پر کیا جاتا ہے:

1- صوتی تجزیہ

(1) صوتی رمزیت:

صوتی سطح پر نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ایک نمایاں خصوصیت صوتی رمزیت (Sound Symbolism) ہے جس میں الفاظ کی صوتی ساخت اور صوتی دروبست سے ان کے معنی کا اظہار ہوتا ہے، مثلاً:

- ''زبیدہ میں ناگن کا بل تھا اور لہروں کا لوچ، گلبن کی لچک تھی اور سنبل کا پیچ وخم۔''(15)

(لام کی آواز اس جملے میں حرکت کے مفہوم کو بخوبی واضح کرتی ہے، بالخصوص بل، لہر، لوچ اور لچک جیسے الفاظ میں)۔

- ''ساکن سطح آب، سنسان صحرا، خاموش شب ماہ، برف پوش چوٹیاں۔''(16)

(یہاں س (ص)، ش اور خ کی صفیری (Fricative) آوازوں سے ماحول اور مناظر قدرت کے سکوت وسکون کی عکاسی کا کام لیا گیا ہے)۔

- ''جس کے ایوان خانے میں کنیزوں کے ریشمی ملبوسات کی سرسراہٹ ہمیشہ محسوس ہوتی رہتی تھی۔''(17)

(یہاں ''سرسراہٹ'' ایک Onomatopoeic یعنی صوت رمزی لفظ ہے جس میں ''س'' کی دونوں اصوات اس آواز کی نقالی کر رہی ہیں جو لباس کے سرکنے یا جسم سے مس ہو کر ہلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک اور قریب الوقوع لفظ ''ملبوسات'' بھی ہے جو اگرچہ صوت رمزی لفظ نہیں ہے لیکن اس میں پائی جانے والی ''س'' کی آواز ''سرسراہٹ'' کی ''س'' کے ساتھ مل کر صوت رمزی کیفیت کو دوبالا کر رہی ہے۔ انگریزی میں اس کی ایک خوب صورت مثال مشہور شاعر ٹینی سن کی یہ لائن ہے:

''And murmuring of innumerable bees''.

(2) تجنیس صوتی:

تجنیس صوتی (Alliteration) کی مثالیں بھی نیاز کی تحریروں میں بکثرت پائی جاتی

ہیں۔ اس میں کسی جملے یا فقرے کے دو یا دو سے زیادہ قریب الوقوع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً:

- ''اگر میری زلفوں کی تاب سے وہ بچ گیا تو نگاہوں کے تیر سے کیوں کر جانبر ہو سکے گا۔''(18)
- ''جمنا اپنی نیلگوں چادر میں چاند کا مکھڑا چھپانے کی کوشش کر رہی تھی اور ناکام ہو کر ساحل پر سر پٹک رہی تھی۔''
- ''اور یہ لانبی گھنی پلکوں کو تو دیکھو جیسے سیاہ ریشم کے باریک و نرم ریشے کسی نے سلیقے سے جما دیے ہوں۔''(19)
- ''چاندنی رات تھی، خانقاہ کے نیچے بہنے والی ندی میں چاند نے چراغاں کر رکھا تھا۔''(20)

(3) قافیہ بندی:

نیاز کے اسلوب نثر کی ایک نمایاں خصوصیت جملوں اور فقروں میں قافیوں کا التزام ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ مقفیٰ الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جس سے شعر کی سی دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ چند مثالیں پیش ہیں:

- ''راجپوتوں کی لڑکیاں ہیں، بلند بالا، صحیح و توانا، تیوریاں چڑھی ہوئی، گردنیں تنی ہوئی، آنکھوں میں تیر، مانگوں میں عبیر، ابروؤں میں خنجر، بالوں میں عنبر، ہاتھوں میں مہندی، ماتھے پر بیندی، اب آپ سے کیا کہوں کیا چیز ہیں۔''(21)
- ''وہ جام و مینا کی سرگوشیاں، وہ صحن چمن میں درختوں کی گل پوشیاں، وہ ہلکی ہلکی پھوار، وہ رندان بدمست کی ہنگامہ 'بادہ بیاز'، آہ کیا پوچھتے ہو!''(22)
- ''محبت کو تم جنون و دیوانگی سمجھتے ہو، لیکن غزل گوئی کو بڑی فرزانگی! قربان جائیے اس عقل و فراست کے۔''(23)
- ''نسیم! دیکھتے ہو ان چھوٹے چھوٹے بلبلوں کو جو شہاب ثاقب کی طرح نیچے سے اوپر کی طرف بیتابانہ دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک معمولی انسانی زندگی کا بھی یہی فلسفہ ہے۔ ایک بے اختیارانہ صعود، ایک مضطربانہ اقدام، ایک والہانہ استعلاء

اور ایک مجنونانہ تگ و دو۔"(24)

- "تجھے کیا خبر کہ جب تو سو جاتی ہے تو کیا ہو جاتی ہے۔"(25)
- "اس کی رنگینیِ طبع اکتسابی نہیں، بلکہ یکسر وہبی ہوتی ہے اور اسی لیے وہ کبھی موقع پر چوکتا نہیں اور ہونٹوں پر آئی ہوئی بات کو روک سکتا نہیں۔"(26)
- "اے بادلوں کی طرح اپنی خانہ بدوش آوارگیوں میں گم رہنے والے صحرائیو، کیا مجھے بھی تم اپنے نشۂ وارفتگی میں کبھی شریک کر سکتے ہو جس سے تم نے صحرا کے ذروں کو مخمور اور پہاڑوں کی وادیوں کو معمور کر رکھا ہے۔"(27)

2- صرفی و نحوی تجزیہ

(1) عکسِ ترتیب یا تقلیب (Inversion):

الفاظ کی مخصوص ترتیب اردو کی ایک اہم نحوی خصوصیت ہے۔ اردو میں الفاظ بہ اعتبار فاعل/مفعول/فعل ترتیب دیے جاتے ہیں، مثلاً احمد (فاعل) اخبار (مفعول) پڑھتا ہے (فعل)۔ چامسکی کے نظریۂ نحو کے مطابق کسی جملے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: فقرۂ اسمیہ (Noun Phrase) اور فقرۂ فعلیہ (Verb Phrase)، مثلاً اچھا لڑکا (فقرۂ اسمیہ) اخبار پڑھتا ہے (فقرۂ فعلیہ)۔ ترتیبِ الفاظ کی اس مقررہ صورت سے انحراف کو عکسِ ترتیب یا تقلیب (Inversion) کہتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی اسلوبیاتی جدت ہے جو بعض مصنفین کے یہاں اکثر دیکھنے کو ملتی ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریروں میں بھی اس طرزِ بیان کے نمونے اکثر و بیشتر پائے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں عکسِ ترتیب کے زیادہ تر وہ نمونے ملتے ہیں جن میں فقرۂ فعلیہ، فقرۂ اسمیہ سے پہلے آتا ہے، مثلاً:

- "ایک کیفیت تھی بدن میں سنسنی کی، دماغ میں نشے کی، خون میں سرعتِ دوران کی، روح میں بالیدگی اور احساس میں اس شگفتگی کی جو نسیمِ صبح کے چھو جانے کے بعد کلی میں پیدا ہونے لگتی ہے۔"(28)
- "زندگی نام ہے صرف ریگ زار کی سی وحشت کا، بے آب و گیاہ سرزمین کی سی خشکی کا۔"(29)
- "جو کسی زمانے میں مخصوص تھا صرف جمیل مناظرِ قدرت کے مطالعے کے لیے۔"(30)

- "لیکن مجھ سے پوچھیے تو میں کہوں گا کہ وہ صرف کیفیت ہے روح کی، پیام ہے قلب کا۔"

عکسِ ترتیب سے جملے کی معنیاتی ساخت میں اگرچہ کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی، تاہم تھوڑا زور اور جذباتی تاثر ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔

(2) ساختی متوازیت:

ساختی متوازیت (Constructional Parallelism) کے نمونے وہاں پائے جاتے ہیں جب دو یا دو سے زیادہ جملے یا جملے کے قریب الوقوع اجزا نحوی ساخت کے اعتبار سے متوازی (Parallel) ہوں، یعنی ان میں نحوی مماثلت یا مطابقت پائی جاتی ہو۔ ساختی متوازیت میں بالعموم الفاظ اور حروف (حروفِ عطف، حروفِ ربط وغیرہ) کی تکرار پائی جاتی ہے۔ لیکن خالص ساختی متوازیت کا انحصار ان چیزوں پر نہیں ہوتا، بلکہ جملوں یا فقروں کے نحوی سانچوں اور شکلوں کی تکرار پر ہوتا ہے۔ ساختی متوازیت جزوی (Partial) بھی ہو سکتی ہے اور کلی (Total) بھی۔ جزوی ساختی متوازیت کسی جملے کے دو یا دو سے زیادہ متواتر اجزا کی نحوی تکرار سے تشکیل پاتی ہے جب کہ کلی ساختی متوازیت میں ایک جملہ دوسرے متواتر جملے یا جملوں سے مکمل طور پر نحوی مطابقت رکھتا ہے۔ کلی ساختی متوازیت کو 'توازن' (Balance) بھی کہتے ہیں۔

متوازیت نیاز فتح پوری کے نثری اسلوب کی ایک ایسی نمایاں خصوصیت ہے جس سے کوئی بھی قاری صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ ان کی ہر تحریر میں خواہ وہ افسانہ ہو یا انشائیہ، تنقید ہو یا تبصرہ، مکاتیب ہوں یا ملاحظات، متوازی ساختوں کے نمونے قدم قدم پر مل جائیں گے۔ وہ اس خوبصورتی کے ساتھ متوازی ساختے (Parallel Constructions) ترتیب دیتے ہیں کہ پڑھنے والا مسحور ہو جاتا ہے۔ نیاز کے اسلوبِ نثر کا یہ ایک ایسا امتیاز ہے جس کی طرف ہر قاری کی توجہ فوراً مبذول ہو جاتی ہے۔ نیاز کے متوازی ساختے خواہ جزوی ہوں یا کلی، اپنے اندر شعر کی سی نغمگی اور دلکشی رکھتے ہیں اور غالباً انھی کے لیے 'شعرِ منثور' کی ترکیب استعمال کی گئی ہے۔

(الف) جزوی ساختی متوازیت:

- "وہ گھنٹوں سمندر کے اندر تنہا بیٹھا رہتا، کسی فکر میں مستغرق، کسی خیال میں منہمک۔"(31)

- ''میرے نزدیک محبت نام ہے ایک بے غرض انہماک کا، ایک خود فراموش محویت کا۔'' (32)
- ''کیسی کیسی چاندنی راتیں آئیں اور ختم ہو گئیں، کیسی کیسی متوالی گھٹائیں آئیں اور گذر گئیں، لیکن ایک دن بھی کھل کھیلنے کا بہانہ تم نے ہاتھ نہ آنے دیا۔'' (33)
- ''عورت... ایک روشنی ہے جسے ہم چھو سکتے ہیں، ایک نکہت ہے جس سے ہم گفتگو کر سکتے ہیں، ایک حلاوت ہے جو ہاتھوں سے چکھی جا سکتی ہے، ایک موسیقی ہے جو آنکھوں سے سنی جا سکتی ہے۔'' (34)
- ''ساحلِ قلابہ کی تاریکی میں صرف ایک ہی روشنی جگمگا رہی تھی۔ کہاں؟ میرے پہلو میں، میری آغوش میں، میری نگاہ کے سامنے، میرے لبوں سے نزدیک اور میری روح کے اندر۔'' (35)
- ''یہ تو نے کیسے جانا کہ میں صرف تیرے جسم کا پرستار ہوں، صرف تیری صورت کا شیدائی ہوں۔'' (36)
- ''یہ صبح وشام اپنے صحیح فرائض زندگی کو بھول کر گھنٹوں تک سنورنے والیاں، یہ اپنے بیباک تبسموں، اپنی دلبر نگاہوں، اپنی جری وشوخ چتونوں سے دنیا کو مالوف کر دینے کی آرزو رکھتے ہوئے خود کسی سے محبت نہ کر سکنے والیاں۔'' (37)

1 ''وہ وقت جس کی آرزو میں میری عمر کے سترہ سال ایک ایک دن کر کے گذر گئے تھے، وہ ساعت جس کا تخیل مجھے پہروں کالج میں مست رکھتا تھا، وہ گھڑی جس کے انتظار میں لاکھوں تمنائیں دل میں خوابیدہ تھیں، آئی۔'' (38)

(ب) کلّی ساختی متوازیت:

- ''ہوا کا ہر ہر جھونکا غم کے خم لیے پھرتا ہے اور کوئی پینے والا نہیں۔ مینہ کا ہر ہر قطرہ نغمۂ جاں سے لبریز ہے اور کوئی اس کا سننے والا نہیں۔'' (39)
- ''بجلی چمکتی تھی اور تمھارا تبسم نگاہوں میں پھر جاتا تھا۔ سرو وشمشاد ہوا سے جھومتے تھے اور تمھاری رعنائیاں آنکھوں کے سامنے آجاتی تھیں۔ ساغر میں شراب چھلکتی ہوئی دیکھتا تھا اور تمھاری آنکھوں کا تصور ستانے لگتا تھا۔'' (40)
- ''ہوا آتی ہے اور میری آنکھوں میں اپنی گرمی چھوڑ جاتی ہے۔ نسیم چلتی ہے اور میرے کانوں میں اپنی ٹھنڈی سانسیں بھر جاتی ہے۔ کہر منتشر ہوتا ہے اور اپنے سیاہ کفن سے مجھے ڈھک لیتا ہے۔ بادل اٹھتا ہے اور مجھ پر برہم ہو کر برس پڑتا ہے۔'' (41)
- ''اس کا صحیح وتوانا جسم، جس کے اندر شباب نے اپنا مخصوص رنگ بھر کر یکسر مینائے رنگیں بنا دیا تھا۔ اس کی بڑی بڑی سیاہ آنکھیں، جن سے زہرہ ہر وقت افسوں کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ اس کا سڈول جسم، جس کے ہر ہر عضو سے بہار کا مفہوم پیدا تھا۔'' (42)
- ''کیا شبنم سبزۂ پامال سے دریافت کر کے اس کو نہال کرتی ہے۔ کیا آبِ نیساں صدفِ تشنہ کام سے پوچھ کر اس کی پیاس بجھاتا ہے۔ کیا نسیمِ صبح کلیوں سے استرضاج کر کے ان کو شگفتہ کرتی ہے۔ کیا بارش کا چھینٹا کھیتوں سے اجازت طلب کر کے ان کو سیراب کرتا ہے۔'' (43)

ساختی متوازیت ایک جذبہ انگیز طرزِ بیان ہے۔ اس کا مقصد جذبے کو ابھارنا ہے۔ متوازی ساختوں کے ذریعے یہ کام کئی طرح سے لیا جاتا ہے۔ کہیں ان چیزوں سے گنتی یا ترتیب کا کام لیا جاتا ہے۔ کہیں یہ مترادفات کا کام انجام دیتے ہیں اور کہیں ان سے بیان میں وضاحت پیدا کی جاتی ہے۔ ان سب سے قطع نظر متوازی ساختے عبارت میں ایک ایسا آہنگ یا پیٹرن پیدا کر دیتے ہیں جو صرف شعر میں پایا جاتا ہے۔ اسی لیے نیاز کی نثر کو ''مترنم نثر'' یا ''شعرِ منثور'' بھی کہا گیا ہے۔

(3) عکسِ متوازیت:

یہ ساختی متوازیت کا عکس یا اس کی تقلیب ہے۔ جب دو متواتر جملے یا ان کے اجزا ایک دوسرے کا معکوس ہوں تو اسے 'عکسِ متوازیت' (Chiasmus) کہتے ہیں۔ اس میں نہ صرف الفاظ وتراکیب کی ترتیب الٹ جاتی ہے، بلکہ اکثر نحوی سانچوں میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ نیاز فتح پوری کے اسلوبِ نثر کی یہ بھی ایک اہم خصوصیت ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ''تیری آواز صدائے ساز ہے یا صدائے ساز تیری آواز۔'' (44)

- ''ایک مرد عورت کو یہی سکھاتا ہے کہ اسے ایک بیوی کیسے بننا چاہیے۔ اور ایک عورت مرد کو یہ سکھاتی ہے کہ اسے ایک اچھا شوہر کیسے بننا چاہیے۔''(45)
- ''جوانی میں بوڑھا ہو جانا اتنا مشکل نہیں جتنا بڑھاپے میں جوان ہونا۔''(46)
- ''کیا عرض کروں وہ کیا بات تھی، بات کیا تھی ایک کیفیت تھی بدن میں سنسنی کی، دماغ میں نشے کی...''(47)
- ''بمبئی کا بہترین حُسن اور حسن کی بہترین خود آرائیاں...''(48)

عکسی متوازیت کا استعمال ساختے کے دوسرے حصے پر جو پہلے حصے کا معکوس ہوتا ہے، زور پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ لیکن بعض اوقات اس سے نئے معنی بھی پیدا ہوتے ہیں اور معنیاتی تبدیلی بھی واقع ہوتی ہے۔

(4) تکرار:

تکرار (Repetition) زبان میں جذباتی طرز پیدا کرنے کا ایک موثر ذریعہ ہے۔ اس کا استعمال اس وقت ہوتا ہے جب متکلم کسی جذباتی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ تکرار سے متکلم کی ذہنی کیفیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ جب متکلم کا دل جوش اور جذبے سے معمور ہوتا ہے تو الفاظ کے اتار چڑھاؤ، جملوں اور فقروں کی ترتیب اور ادائیگی، نیز گفتگو کے عام انداز اور لب و لہجے میں تو فرق آتا ہی ہے، الفاظ، تراکیب اور فقروں کی تکرار بھی واقع ہوتی ہے۔ تکرار کا جذباتی اور تاثراتی زبان سے گہرا تعلق ہے۔ جوش اور جذبے کے اظہار کے علاوہ تکرار سے بیان میں شدت پیدا کرنے کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ اس سے غصہ، عمل کی یکسانیت، تھکن، بیزاری اور مایوسی کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریروں بالخصوص ان کے انشائیوں اور افسانوں میں تکرار کے نت نئے انداز دیکھنے کو ملتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ''نہیں، میں نہیں سننا چاہتی، اپنے سوال کا جواب تجھ سے نہیں چاہتی۔''(49)
- ''مردانہ جذبات! میں نہیں سمجھی۔ کس قدر عجیب بات ہے، ایک عورت میں مردانہ جذبات؟ صاف صاف کہہ، یہ مردانہ جذبات کیسے ہوتے ہیں۔ میں سننا چاہتی ہوں کہ وہ کیا کیفیت ہے جو صرف مردوں میں مخصوص سمجھی جاتی ہے۔ لیکن ہاں تو نے ایک

عورت ہو کر یہ کیسے معلوم کیا کہ وہ جذبات مردانہ ہیں؟ مردانہ!! اُف کس قدر مکروہ، کیسا قابلِ نفرت لفظ ہے۔''(50)

- ''ہمارے ملک میں عورتیں مردوں ہی کے ساتھ تعلیم پاتی ہیں۔ اس لیے وہ مردوں ہی کی طرح سوچتی ہیں، مردوں ہی کی طرح بولتی ہیں اور مردوں ہی کی طرح اپنی زندگی بسر کرتی ہیں۔''(51)
- ''میں کانپ رہا تھا، میرے جسم کا ایک ایک ریشہ کانپ رہا تھا۔''(52)
- ''میں تیرے حسین تحائف واپس کرتا ہوں کہ یہ تیرے ہی حسین جسم کے لیے موزوں ہیں۔''(53)
- ''ماضی کی داستان بھی کس قدر پرلطف داستان ہے۔''(54)
- ''ساون کی وہ سیاہ رات، رات کی وہ امنڈ پڑنے والی تاریکی، وہ پہاڑوں اور جنگلوں کو ہلا دینے والی گرج اور پھر اس کے تاریک پردے سے فطرت کا وہ زہرہ گداز تبسم برق۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب اس رات کی کبھی صبح نہ ہوگی۔''(55)

نیاز فتح پوری کے یہاں تکرار کی ایک ترادفی شکل بھی ملتی ہے جس میں مترادف الفاظ وتراکیب اور فقروں کے استعمال سے مفہوم کی تکرار پیدا کی جاتی ہے۔ اسے ترادفی تکرار (Synonymical Repetition) سے موسوم کر سکتے ہیں۔ نیاز کے یہاں اس کے بڑے اچھے نمونے پائے جاتے ہیں، مثلاً:

- ''میرے دماغ کا وزن کیوں ہلکا ہو رہا ہے، میں اپنے آپ کو کیوں سبک محسوس کر رہی ہوں۔''(56)
- ''تف ہے تمھاری جوانی پر اور حیف ہے تمھارے شباب پر۔''(57)
- ''میں تجھے کیسے پوجوں؟ اپنے جذبۂ پرستاری کی آگ کو کیوں کر ٹھنڈا کروں؟''(58)
- ''وہ اپنی نگاہوں کے افسوں اور باتوں کے جادو سے سب کو مسحور کیا کرتی تھی۔''(59)
- ''میں یہ دیکھ کر خوش ہوتا ہوں کہ تو دولت مند ہے، میں یہ معلوم کر کے مسرور ہوتا ہوں کہ تو ذہین و قابل ہے۔''(60)

• ''حقیقت یہ ہے کہ اسے اپنے حسن پر بڑا غرور تھا، بڑا پندار تھا۔''(61)

(5) شماریت:

نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ایک خصوصیت شماریت (Enumeration) بھی ہے۔ یہ بیان کا ایک طرز ہے جس میں مختلف اشیا یا افعال (Actions) کا ایک ایک کر کے نام گنایا جاتا ہے جس سے ایک زنجیر سی بن جاتی ہے۔ اس سے جملے کی نحوی ترتیب میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جن اشیا کا ایک ایک کر کے نام لیا جاتا ہے وہ بالعموم ایک ہی زمرے یا قبیل سے تعلق رکھتی ہیں اور ان میں ایک قسم کا معنیاتی ربط پایا جاتا ہے اور یہ طرز بیان کسی بھی طرح تسلسل بیان کو مجروح نہیں ہونے دیتا۔ چند مثالیں:

• ''یہ شمعدان، یہ گلدان یہ دروازوں کے پردے، یہ دیواروں کے نقش و نگار، الغرض ہر چیز مجھ سے دور بھاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔''(62)

• ''تمام احاطہ۔ در و دیوار، محراب، زینہ، چھت، ستون، غرض اس عمارت کا کوئی حصہ ایسا نہ تھا جہاں پھول ہی پھول نہ نظر آتے ہوں۔''(63)

• ''لکھنؤ کی شاعری میں الفاظ کی طلسم بندی، کنگھی، چوٹی، انگیا، آنچل، آرسی، سرمہ، بے معنی صنائع و بدائع اور اسی قسم کی بہت سی سطحی و غیر سنجیدہ خصوصیات کے پیدا ہونے کا سبب یہی تھا۔''(64)

• ''اسی کے ساتھ چہرہ کا غازہ، رخسار کی گلگونی، لبوں کی سرخی، آنکھوں کی گہری سرمگینی، بالوں کی تموجی آرائش، یہ بھی کوئی غیر معمولی چیز نہ تھی...''(65)

• ''میں نے دیکھا کہ موجیں ہٹ گئیں، مچھلیاں چلی گئیں، آفتاب نے کیچڑ کو خشک کر دیا اور ہوا چپاں اڑا لے گئی۔''(66)

(6) تضاد (Antithesis):

نیاز فتح پوری اشیا یا مظاہر کو ایک خاص انداز سے بیان کرنے کے لیے ان میں اور دوسری اشیا یا مظاہر میں مماثلت یا تناسب کے علاوہ تضاد (Antithesis) بھی تلاش کرتے ہیں۔ تضاد منطقی بھی ہوتا ہے اور اسلوبیاتی بھی۔ منطقی تضاد کسی بھی طرح کے دو لفظوں میں جو ایک دوسرے کی ضد ہوں دیکھا جا سکتا ہے۔ انھیں متضاد الفاظ (Antonyms) کہتے ہیں، مثلاً خیر و شر، نیک و بد، لیل و نہار، صبح و شام، زمین و آسمان یا آگے پیچھے، اوپر نیچے، دائیں بائیں، وغیرہ۔ اسلوبیاتی تضاد متضاد الفاظ کے خالی خولی استعمال سے نہیں پیدا ہوتا، بلکہ ان کے استعمال میں جدت سے پیدا ہوتا ہے اور اس کا تعلق زیادہ تر عبارت کے سیاق و سباق سے ہوتا ہے۔ اسلوبیاتی تضاد بالعموم متوازی ساختوں (Parallel Constructions) کی طرز پر ڈھالا جاتا ہے، لیکن یہ کوئی کلیہ نہیں ہے۔ متوازی ساختوں کی وجہ سے عبارت میں ایک مخصوص قسم کا آہنگ یا پیٹرن پیدا ہو جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تضاد کا ایک مقصد دو چیزوں میں تقابل بھی ہے۔ جس کی بہترین مثال نیاز فتح پوری کے ذیل کے جملے میں پائی جاتی ہے۔ یہ جملہ نحوی متوازیت کی بھی ایک عمدہ مثال پیش کرتا ہے:

• ''اُدھر سورج ڈوب رہا تھا اور اِدھر ایک بدر کامل طلوع ہو رہا تھا۔''(67)

اس جملے کے نہ صرف دونوں متوازی ساختے ایک دوسرے کی ضد ہیں بلکہ ان کے ہر لفظ میں تضاد پایا جاتا ہے (بہ استثنائے ''ایک''):

اُدھر ـــــ اِدھر

سورج ـــــ بدر کامل

ڈوب رہا تھا ـــــ طلوع ہو رہا تھا

اُدھر سورج ڈوب رہا تھا ـــــ اِدھر (ایک) بدر کامل طلوع ہو رہا تھا۔

تضاد کی ایک اور عمدہ مثال ذیل کی عبارت میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ پوری عبارت کلی ساختی متوازیت کا بھی ایک بہترین نمونہ ہے جس کا ہر متوازی ساختہ ایک دوسرے کی ضد ہے، جسے حرف عطف ''اور'' سے جوڑا گیا ہے۔

• ''گویا ایک زرّیں شعاع تھی جو دفعتہً نمودار ہوئی اور پھر چھپ گئی۔ ایک ابتسام لطف تھا جس نے طلوع کیا اور پھر فوراً ہی تاریکیوں میں پوشیدہ ہو گیا۔ ایک نور فکر تھا جو ایک لمحہ کے لیے چمکا اور بحر عدم میں ڈوب گیا۔ ایک معطر پھول تھا جو تھوڑی دیر اپنی نکہت سے شکر پیدا کر کے مرجھا گیا۔ ایک نغمۂ محبت تھا جو ایک ساعت کے لیے تموج میں آیا اور پھر ہاویۂ سکون میں غائب ہو گیا۔''(68)

3- معنیاتی تجزیہ

جب کلام کرنے کے لیے لفظوں کا انتخاب کیا جاتا ہے تو انھیں افقی طور پر (Syntagmatically) آپس میں جوڑنا اور ترکیب دینا بھی پڑتا ہے لیکن یہ عمل اتنا آسان نہیں، کیوں کہ ایک لفظ کو دوسرے لفظ کے ساتھ ترکیب دیتے وقت متکلم پر بہت سی پابندیاں عائد ہو جاتی ہیں، مثلاً ہمارا لسانی شعور یہ کہتا ہے کہ 'لمبی رسی' اور 'اونچا پہاڑ' کی ترکیبیں بالکل درست ہیں۔ اس کے برعکس اگر 'اونچی رسی' اور 'لمبا پہاڑ' کہیں تو یہ معنیاتی اعتبار سے بے میل اور بے قاعدہ سمجھا جائے گا کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ جسامت کے اعتبار سے جو چیز عمودی یعنی کھڑی ہوتی ہے اس میں اونچائی ہوتی ہے اور جو چیز افقی یا پڑی ہوتی ہے اس میں لمبائی پائی جاتی ہے۔ اس رو سے لمبی رسی، لمبی پنسل یا لمبا راستہ کہنا درست ہوگا اور اونچا راستہ، اونچی پنسل یا اونچی رسی کہنا نادرست تصور کیا جائے گا۔ انتخاب الفاظ کے سلسلے میں عائد اس پابندی کو انتخابی پابندی (Selectional Restriction) کہیں گے۔ اگر کوئی شخص ان پابندیوں یا ضابطوں کی خلاف ورزی کرتا ہے تو وہ لسانی نارم (Norm) سے انحراف کا مرتکب ہوتا ہے۔ انتخابی پابندیاں ہمیں معنیاتی اعتبار سے دو بے میل (Incompatible) الفاظ یا کلموں کو باہم ترکیب دینے سے روکتی ہیں۔

اسے ایک اور مثال سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے: ہنسنا ایک انسانی جبلت یا عادت ہے، مثلاً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بچہ ہنس دیا، لڑکے ہنسنے لگے یا مجھے ہنسی آ گئی۔ لیکن بے جان چیزوں کے لیے لفظ 'ہنسنا' استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کرسی ہنسنے لگی یا کمرے کو ہنسی آ گئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انتخابی پابندیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم کرسی، کمرہ اور اسی قبیل کے اور بہت سے الفاظ کے ساتھ لفظ 'ہنسنا' اور اس کی تصریفی شکلوں کو ترکیب نہیں دے سکتے۔ اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو یہ انتخابی پابندیوں یا ضابطوں سے انحراف تصور کیا جائے گا، اور زبان میں بے قاعدگی (Anomaly) کا موجب قرار پائے گا، لیکن ادب بالخصوص شاعری میں اس قسم کے انحرافات کو پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا ہے اور انھیں اظہار کی جدت، انوکھے پیرایۂ بیان، الفاظ کے نئے تلازمات اور نئے لسانی سانچوں کی تشکیل سے تعبیر کیا جاتا ہے، (69) اور یہ چیزیں کسی مصنف یا شاعر کے اسلوب کی انفرادیت کی ضامن قرار پاتی ہیں۔ مثلاً پرکاش فکری کا یہ مصرعہ دیکھیے:

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

یہاں شاعر نے 'کمرہ' (بے جان اسم) کو فعل 'ہنسی' (انسانی جبلت یا عادت) کے ساتھ ترکیب دیا ہے جو انتخابی پابندی کی مبینہ خلاف ورزی ہے۔ 'کمرے' اور 'ہنسی' کی ترکیب معنیاتی عدم مطابقت کی وجہ سے بے میل ہو گئی ہے جس کے نتیجے میں زبان میں انحراف پیدا ہو گیا ہے، لیکن مذکورہ مصرعے میں یہ چیز اظہار کی جدت اور انوکھے پیرایۂ بیان کی حامل ہے۔ اردو شاعری میں انتخابی پابندیوں سے انحراف کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہنستی ہوئی گئی ہے صبح، پیار سے آ رہی ہے شام
(جمیل الدین عالی)

اداس شام دریچوں میں مسکراتی ہے
(پروین شاکر)

حدِ افق پہ شام تھی خیموں میں منتظر
(وزیر آغا)

یادیں رہ جاتی ہیں ڈسنے کے لیے
(شہریار)

تمام رات بنے خواب اس کی یادوں کے
(انور سدید)

پتیوں کے لحافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا
(راہی معصوم رضا)

مذکورہ مثالیں شاعری سے پیش کی گئی ہیں جہاں انتخابی پابندیوں سے انحراف ایک عام بات ہے۔ اسے شعری زبان کا ایک وصف تصور کیا جاتا ہے۔

نیاز فتح پوری نے نثر میں انتخابی ضابطوں سے انحراف کر کے شعر جیسی دلکشی پیدا کر دی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں جو زیادہ تر ان کے افسانوں اور انشائیوں سے لی گئی ہیں:

- ''میری آنکھیں نازک حنائی انگلیوں کو چوم رہی تھیں۔'' (70)

- ''ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سمندر بیدار ہو کر آہستہ آہستہ آنکھیں کھول رہا ہے۔''(71)
- ''پھول کنارِ راہ میں مسرور نظر آتے تھے۔''(72)
- ''چاند چادر سیمیں پھیلا کر اس پر اترنے کی کوشش کر رہا تھا۔''
- ''جمنا اپنی نیلگوں چادر میں چاند کا مکھڑا چھپانے کی کوشش کر رہی تھی۔''
- ''جب رات زیادہ بلند ہو چکی۔''(73)
- ''چاندنی رات تھی، خانقاہ کے نیچے بہنے والی ندی میں چاند نے چراغاں کر رکھا تھا۔''(74)
- ''شہزادی ریحانہ... ساحل بحر پر کھڑی دیکھ رہی تھی کہ جب آفتاب سمندر کے اندر سے تازہ تازہ نہا کر باہر نکلتا ہے تو کائنات کی ہر چیز اس کی پذیرائی کس طرح کرتی ہے۔''(75)
- ''سمندر رقص کر کے لہریں لیتا ہے اور ساحل پر اپنی زرد شعاعیں پھیلاتا ہے۔ لہریں بے معنی نظمیں بچوں کو سنایا کرتی ہیں، جیسے ماں پالنا ہلاتے وقت۔ سمندر بچوں کے ساتھ کھیلتا ہے۔''(76)
- ''ایسا محسوس کرتا ہوں کہ میری آنکھوں سے اس وقت موسیقی نکل نکل کر تمام وادی میں گونج رہی ہے۔''(77)

سطورِ بالا میں نیاز فتح پوری کی نثر کا جو اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس کی حیثیت محض نشانِ راہ کی ہے۔ نیاز جیسے طرح دار ادیب کی نثر مزید اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کی متقاضی ہے جو ان کے اسلوب کی تشکیل میں زبان کے کردار کو پوری طرح واضح کر دے۔

حواشی

1- نیاز فتح پوری لکھتے ہیں: ''میرے والد فارسی کے بڑے مشہور شاعر و انشا پرداز تھے۔ غزل سے انھیں بہت کم دلچسپی تھی۔ صرف قصائد لکھتے تھے، اور وہ بھی نعت و منقبت میں۔ صہبائی کے شاگرد تھے اور غالب کی فارسیت کے شیدائی۔ اس وقت فارسی تعلیم کا رواج کافی تھا اور صبح کو میرا مکان ایک اچھا خاصا درس گاہ ہو جاتا تھا جہاں زیادہ تر پختہ عمر کے لوگ میرے والد سے فارسی پڑھنے آ جاتے تھے۔'' (دیکھیے نیاز فتح پوری کا مضمون ''والد مرحوم، میں اور نگار''، مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر)، حصہ اول [سالنامہ 1963]، ص 31)۔

2- نیاز نے عربی اپنے وطن (فتح پور) کے مدرسۂ اسلامیہ میں مولانا نور محمد صاحب سے پڑھی جو عربی کے عالم تھے اور صرف و نحو، فقہ و حدیث اور منطق وغیرہ میں کامل دسترس رکھتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں: ''میں مدرسۂ اسلامیہ میں عربی کا درس نظامی حاصل کر رہا تھا اور گھر پر والد سے فارسی پڑھتا تھا... اور عربی میں درس نظامی کا بڑا حصہ ختم کر کے اس حد تک پہنچ گیا تھا جب صرف و نحو اور منطق کی ضروری تعلیم کے بعد اونچی تعلیم شروع ہوتی ہے۔'' (دیکھیے ایضاً ص 31)۔

3- بحوالہ امیر عارفی، 'نیاز فتح پوری' (نئی دہلی: انجمن ترقی اردو [ہند]، 1977)، ص 51۔

4- محمد اسحاق صدیقی نے امیر عارفی کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے یہ کہا کہ ''میں نے ترکی زبان کے کچھ سبق نیاز صاحب سے پڑھے تھے۔ نیاز صاحب کو ترکی خاص عبور تھا۔'' (دیکھیے امیر عارفی محولہ بالا کتاب، ص 106)۔

5- نیاز فتح پوری، ''والد مرحوم، میں اور نگار''، مشمولہ (نیاز نمبر)، حصہ اول (سالنامہ 1963)، ص 39۔

6- نیاز جس زمانے میں مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور، میں تھے تو اس وقت ان کی عمر 12، 13 سال کی تھی۔ اس زمانے میں انھیں شعر کہنے کا بھی شوق پیدا ہو گیا تھا۔ وہ ''فارسی میں کبھی کبھی اور اردو میں اکثر'' شعر کہا کرتے تھے۔

7- نیاز فتح پوری، "والد مرحوم، میں اور نگار" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر) محولہ بالا شمارہ، ص36۔

8- دیکھیے محمد حسن کا مضمون "نیاز فتح پوری" مشمولہ 'شناسا چہرے' از محمد حسن (کراچی: غضنفر اکیڈمی، 1978)، ص20-9۔

9- جوش ملیح آبادی، "حضرتِ نیاز فتح پوری" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر) محولہ بالا شمارہ، ص42۔

10- فراق گورکھ پوری، "آشفتہ بیانی میری" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر) محولہ بالا شمارہ، ص45۔

11- مجنوں گورکھ پوری، "جدید اردو نثر، نیاز فتح پوری اور نئی نسل" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر)، محولہ بالا شمارہ، ص104-101۔

12- ل۔ احمد اکبر آبادی، "نیاز فتح پوری کی ادبیت" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر)، محولہ بالا شمارہ، ص95۔

13- مالک رام، "نیاز اور نیاز مند" مشمولہ 'نگار پاکستان' (نیاز نمبر) محولہ بالا شمارہ، ص58۔

14- محمد حسن، محولہ بالا کتاب، ص9۔

15- نیاز فتح پوری، "یکے از غواری مصر" مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات' (لکھنؤ: نگار بک ایجنسی، 1942)، ص13۔

16- نیاز فتح پوری، "از ماہ تا بہ ماہی" مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص44۔

17- نیاز فتح پوری، "شبنمستان کا قطرۂ گوہریں" مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے' (کراچی: ادارۂ ادب العالیہ، 1960)، ص3۔

18- نیاز فتح پوری، "قربان گاہِ حسن" مشمولہ ایضاً، ص87۔

19- نیاز فتح پوری، "شبنمستان کا قطرۂ گوہریں" مشمولہ ایضاً، ص13۔

20- نیاز فتح پوری، "درسِ محبت" مشمولہ ایضاً، ص46۔

21- نیاز فتح پوری، 'مکتوباتِ نیاز' حصہ اوّل (لکھنؤ: نگار بک ایجنسی، 1944)، بار دوم، ص123۔

22- ایضاً، ص178۔

23- ایضاً، ص19۔

24- نیاز فتح پوری، 'تاملاتِ نیاز'، ص10۔

25- نیاز فتح پوری، "ایک شب کی قیمت" مشمولہ 'نگارستان' (1939)، ص76۔

26- نیاز فتح پوری، 'انتقادیات'، حصہ اول (حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، 1944)، ص258۔

27- نیاز فتح پوری، "برسات" مشمولہ 'نگارستان' (1939)، ص85۔

28- نیاز فتح پوری، "شبنمستان کا قطرۂ گوہریں" مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص27۔

29- ایضاً، ص19۔

30- نیاز فتح پوری، "درسِ محبت" مشمولہ ایضاً، ص44۔

31- ایضاً، ص67۔

32- نیاز فتح پوری، 'شباب کی سرگزشت' (لکھنؤ: نگار مشین پریس)، ص13۔

33- نیاز فتح پوری، 'مکتوباتِ نیاز' (حصہ اوّل)، ص159۔

34- نیاز فتح پوری، "عورت" مشمولہ 'نگارستان' (1939)، ص82۔

35- نیاز فتح پوری، "از ماہ تا بہ ماہی" مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص26۔

36- نیاز فتح پوری، "درسِ محبت" مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص48۔

37- نیاز فتح پوری، 'شباب کی سرگذشت'، ص26۔

38- نیاز فتح پوری، 'ایک شاعر کا انجام' (لکھنؤ: نگار مشین پریس)، ص4-3۔

39- نیاز فتح پوری، 'مکتوباتِ نیاز' (حصہ اوّل)، ص111۔

40- ایضاً، ص178۔

41- نیاز فتح پوری، 'تاملاتِ نیاز'، ص82-81۔

42- نیاز فتح پوری، "درسِ محبت" مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص68۔

43- نیاز فتح پوری، 'مکتوباتِ نیاز' (حصہ اوّل)، ص101۔

44- نیاز فتح پوری، "ایک رقاصہ سے" مشمولہ 'نگارستان'، ص72۔

45- نیاز فتح پوری، 'تاملاتِ نیاز'، ص24۔

46- نیاز فتح پوری، 'مکتوباتِ نیاز' (حصہ اوّل)، ص132۔

47- نیاز فتح پوری، ''شبنمستان کا قطرۂ گوہریں''، مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص24۔

48- نیاز فتح پوری، 'شہاب کی سرگزشت'، ص126

49- نیاز فتح پوری، ''شبنمستان کا قطرۂ گوہریں''، مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص24۔

50- ایضاً، ص24۔

52- نیاز فتح پوری، ''یکے از غوازی مصر''، مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص 15۔

53- نیاز فتح پوری، ''قربان گاہ حسن''، مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے، ص90۔

54- نیاز فتح پوری، ''چاند کا سفر''، مشمولہ 'نگارستان'، ص69۔

55- نیاز فتح پوری، ''برسات''، مشمولہ 'نگارستان'، ص85۔

56- نیاز فتح پوری، 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص10۔

57- نیاز فتح پوری، ''درس محبت''، مشمولہ ایضاً، ص68۔

59- نیاز فتح پوری، ''قربان گاہ حسن''، مشمولہ ایضاً، ص86۔

60- ایضاً، ص90-89۔

61- ایضاً، ص62۔

62- نیاز فتح پوری، ''شبنمستان کا قطرۂ گوہریں''، مشمولہ ایضاً، ص11۔

63- نیاز فتح پوری، ''از ماہ تا بہ ماہی''، مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص40۔

64- نیاز فتح پوری، ''لکھنؤ و لکھنویات''، مشمولہ ایضاً، ص134۔

65- نیاز فتح پوری، ''یکے از غوازی مصر''، مشمولہ ایضاً، ص 10۔

66- نیاز فتح پوری، ''تاملات نیاز''، ص82۔

67- نیاز فتح پوری، ''از ماہ تا بہ ماہی''، مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص25۔

68- نیاز فتح پوری، ''طائر خاموش پر ایک آنسو''، مشمولہ تاملات نیاز، ص131۔

69- تفصیلات کے لیے دیکھیے مرزا خلیل احمد بیگ کا مضمون ''اسلوب: تعریف، توضیح اور تشکیل''، مشمولہ 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، 1983)، ص188-175۔

70- نیاز فتح پوری، ''از ماہ تا بہ ماہی''، مشمولہ 'مذاکرات نیاز یا مقالات'، ص27۔

71- نیاز فتح پوری، 'نگارستان'، ص11۔

72- نیاز فتح پوری، 'عرض نغمہ' (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، 1962)، ص60۔

73- نیاز فتح پوری، ''درس محبت''، مشمولہ 'شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے'، ص46۔

74- ایضاً، ص46۔

75- نیاز فتح پوری، ''کہکشاں کا ایک سانحہ''، مشمولہ 'نگارستان'، ص95۔

76- نیاز فتح پوری، 'عرض نغمہ'، ص70۔

77- نیاز فتح پوری، ''برسات''، مشمولہ 'نگارستان'، ص87۔

(1994)

رشید احمد صدیقی کا اسلوب

مرکباتِ عطفی کا مطالعہ و تجزیہ

عطفی مرکبات کا شمار اردو زبان کی چند اہم خصوصیات میں ہوتا ہے۔ اردو شعر و ادب میں اس نوع کے مرکبات ہمیشہ سے استعمال ہوتے رہے ہیں، لیکن ان پر خصوصی طور پر کبھی غور نہیں کیا گیا۔ رشید احمد صدیقی کے یہاں عطفی مرکبات کا استعمال اس کثرت سے ہوا ہے اور اس کا دائرہ اتنا وسیع اور متنوع ہے کہ ان کا کوئی بھی مضمون پڑھیے، کسی بھی کتاب کا مطالعہ کیجیے یا کسی بھی تحریر پر نظر ڈالیے، اس خصوصیت کی جانب ذہن فوراً متوجہ ہو جاتا ہے۔ رشید صاحب کے قلم سے نکلی ہوئی ہر عبارت میں، نثر کے ہر ٹکڑے اور پیراگراف میں کوئی نہ کوئی عطفی مرکب ضرور نظر آ جاتا ہے۔ اکثر ایک ہی جملے میں کئی کئی عطفی مرکبات دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ عطفی مرکبات کی دلچسپ و خوب صورت تشکیل اور ان کے مناسب و موزوں استعمال کی وجہ سے ہم رشید صاحب کی نثر کو فوراً پہچان لیتے ہیں۔ یہی ایک اسلوبیاتی خصوصیت ان کے نثری اسلوب کو دوسرے ادیبوں کے اسلوب سے ممیز کرنے کے لیے کافی ہے۔

رشید احمد صدیقی نے جس کثرت سے عطفی و ترادفی مرکبات استعمال کیے ہیں غالباً اردو کے کسی دوسرے ادیب نے آج تک استعمال نہیں کیے۔ انھوں نے قدیم اور مروجہ مرکبات کو بروئے کار لانے کے علاوہ بے شمار نئے مرکبات بھی وضع کیے جو اردو کے دوسرے ادیبوں کے یہاں ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتے۔ اس سے اردو زبان کے الفاظ و تراکیب کے ذخیرے میں نہ صرف ایک گراں قدر اضافہ ہوا ہے بلکہ ایک نئے اسلوب کی بنیاد بھی پڑی ہے۔ ان کی تصنیف 'طنزیات و مضحکات' کی یہ عبارت ملاحظہ ہو:

> ''بقول تھیکرے طنز حتی الوسع زندگی کے ہر شعبہ پر ناقدانہ نگاہ ڈالتا ہے اور مکر و فریب، رعونت و منافقت، حق و باطل کے خلاف اس طور پر جہاد کرتا ہے کہ بالآخر ہمارے جذبات مرحمت و محبت یا نفرت و حقارت کو تحریک ہوتی ہے اور ہم ان جذبات کو بروئے کار لانے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ مظلوم اور ناتواں کے لیے شفقت محسوس کرتے ہیں اور ظالم و جابر کو قابل نفریں و ملامت تصور کرتے ہیں (ص 26)۔

'ہم نفسانِ رفتہ' کا یہ اقتباس بھی ملاحظہ ہو:

> ''مولانا دہلی کی جامع مسجد میں تشریف لائے جو مسلمانوں کے جبروت و جلال، شوکت و شادمانی، اقبال و اختلال کی کئی کروٹیں دیکھ چکی تھی، لیکن اپنے وقار پر قابو رکھتے ہوئے جوان کا ہمیشہ سے وطیرہ تھا، بولنا شروع کیا... یہ تقریر اردو کے بیشتر اخبارات میں تمام و کمال چھپ چکی ہے'' (ص 106)۔

'گنج ہائے گرانمایہ' کی اس عبارت کے چند مرکبات بھی دیکھتے چلیے:

> ''سجاد حیدر کی تحریروں میں ایک بات واضح طور پر ملتی ہے یعنی وہ جذبات کی رو اور روانی میں اپنے وزن و وقار کو بہ نہیں جانے دیتے۔ مرحوم کے جذبات کچھ زیادہ تیز و تند نہ تھے۔ جہاں خیالات کی رعنائی ہو وہاں جذبات کا ہیجان و طغیان یوں بھی کم ہوتا ہے پھر بھی جہاں کہیں ایسے مواقع آ گئے ہیں سجاد صاحب نے

ایک ہلکی جنبش قلم سے ان کو معتدل کر دیا ہے۔ وہ بھی اس طور پر
کہ اظہارِ مطلب میں کوئی فرق نہ آیا اور شرم و شرافت کا دامن بھی
نہ چھوٹا'' (ص 213)۔

مذکورہ بالا اقتباسات میں ''رعونت و منافقت''، ''مکر و فریب''، ''حق و باطل''، ''مرحمت و محبت''، ''نفرت و حقارت''، ''ظالم و جابر''، ''نفریں و ملامت''، ''جبروت و جلال''، ''شوکت و شادمانی''، ''اقبال و اختلال''، ''تمام و کمال''، ''وزن و وقار''، ''تیز و تند''، ''ہیجان و طغیان'' اور ''شرم و شرافت'' جیسے مرکباتِ عطفی نہ صرف رشید صاحب کی جدتِ طبع کا اظہار کرتے ہیں بلکہ صوتی سطح سے لے کر معنوی سطح تک ایک مخصوص اسلوب کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ وہ ایک لفظ کے ساتھ خواہ وہ اسم ہو یا صفت، فعل ہو یا تمیز، دوسرے لفظ کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں۔ اس فن کے وہ یکہ و تنہا ماہر ہیں۔ اس ترکیبی عمل کے دوران کہیں تو وہ دونوں اجزا میں صوتی ہم آہنگی، موزونیت، قافیہ بندی نیز دیگر صوتی محاسن کا خیال رکھتے ہیں تو کہیں معنی کی لطافت اور مفہوم کی باریکی کا۔ مذکورہ بالا مثالیں ان خصوصیات کی جانب چند اشارے ہیں۔

زیرِ نظر مقالے میں رشید احمد صدیقی کے نثری اسلوب کی انھی خصوصیات کا اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے تفصیلی مطالعہ اور تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ جن تصانیف سے مثالیں پیش کی گئی ہیں ان کے نام ہیں: طنزیات و مضحکات (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1973)، مضامینِ رشید، ایڈیشن دوم (دہلی: انجمن ترقی اردو [ہند]، 1975)، گنج ہائے گرانمایہ، بار چہارم (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ 1976)، ہم نفسانِ رفتہ (علی گڑھ: سرسید بک ڈپو، 1971)، آشفتہ بیانی میری، اشاعتِ دوم (لکھنؤ: احباب پبلشرز، 1958)، ذاکر صاحب، بار اول (دہلی: کتابی دنیا لمیٹڈ، س ن) اور غالب کی شخصیت اور شاعری، اشاعتِ اول (دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، 1970)۔ آئندہ صفحات میں حوالوں کے لیے ان کے مخففات مثلاً ط م (طنزیات و مضحکات)، م ر (مضامینِ رشید)، گ گ (گنج ہائے گرانمایہ)، ہ ن ر (ہم نفسانِ رفتہ)، آ ب م (آشفتہ بیانی میری)، ذ ص (ذاکر صاحب)، اور غ ش ش (غالب کی شخصیت اور شاعری) استعمال کیے جائیں گے۔

عطفی مرکب اس لفظی جوڑے (Word-pair) کو کہتے ہیں جو دو کلموں یا اجزا کی ترکیب و ترتیب سے وجود میں آتا ہے۔ ان کے درمیان کبھی تو حرفِ عطف ''و'' استعمال ہوتا ہے اور کبھی ''اور''۔ عربی و فارسی الفاظ کے درمیان عموماً ''و'' کا ہی استعمال ہوا ہے، مثلاً ''مشیت و مصلحت'' (ہ ن ر، 54)، ''خصوصیت و خاصیت'' (گ گ، 279)، ''حرب و ضرب'' (ط م، 33) وغیرہ، لیکن رشید صاحب کے یہاں اس کی پابندی نہیں پائی جاتی۔ انھوں نے عربی و فارسی مرکبات ''و'' کے علاوہ ''اور'' سے بھی ترکیب دیے ہیں، مثلاً ''ذہانت اور فطانت'' (م ر، 37)۔ کہیں کہیں حرفِ عطف کو حذف بھی کر دیا گیا ہے مثلاً ''سیر سفر'' (آ ب م 67)۔ ہندی نژاد الفاظ کے درمیان عموماً حرفِ عطف کا استعمال نہیں ہوتا۔ بہت کم مثالیں ایسی ہیں جن میں ہندی الفاظ کے مرکبات ''اور'' کے ساتھ بھی ترکیب دیے گئے ہیں۔ ایسے مرکبات بھی پائے گئے ہیں جن میں اگر ایک جز و ہندی ہے تو دوسرا عربی یا فارسی۔ عطفی مرکبات کے دونوں اجزا اتنے متوازن اور ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ باہم ترکیب دینے پر ایک یونٹ بن جاتے ہیں۔ پیشِ نظر مطالعے میں صرف انھی مرکبات کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے جن کے دونوں اجزا حرفِ عطف ''و'' سے ترکیب دیے گئے ہیں۔ ''اور'' کے ساتھ ترکیب شدہ مرکبات کو اس مطالعے میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ ''و'' سے صرف وہی اجزا ترکیب دیے جاتے ہیں جو عربی و فارسی ماخذ سے آئے ہیں۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے، عطفی مرکب (Conjunctive Compound) دو کلموں یا دو اجزا کی ترکیب سے وجود میں آتا ہے۔ یہ دونوں اجزا معنی کے اعتبار سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں اور ہم معنی بھی۔ ہم معنی اجزا کی ترکیب سے وجود میں آنے والے مرکب کو ترادفی مرکب (Synonymic Compound) کہتے ہیں۔ عطفی و ترادفی مرکبات کا استعمال بہت سے مغربی مصنفین کے اسلوب کی بھی نمایاں خصوصیت ہے۔ ولیم شیکسپیر کے یہاں ترادفی مرکبات کی بڑی اچھی مثالیں پائی جاتی ہیں مثلاً 'ہملیٹ' سے یہ مثال ملاحظہ ہو۔ پلونیس کہتا ہے:

"...the origin and commencement of his grief."

'ہملیٹ' ہی سے ایک اور مثال پیش ہے:

"...the slings and arrows of outrageours fortune."

فرانسیسی مصنف مونیتن کی نگارشات میں بھی اس نوع کے مرکبات کافی تعداد میں موجود ہیں۔ مونیتن کے عطفی وترادفی مرکبات کا ایک نہایت عمدہ تجزیہ رچرڈ سیس نے اپنے ایک مقالے میں پیش کیا ہے (1)۔ اسی طرح رابرٹ پولنر نے بھی اپنے ایک مضمون میں لاطینی زبان کے اس نوع کے مرکبات کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔ (2)

رشید احمد صدیقی کے عطفی مرکبات کے اس تجزیے سے زبان واسلوب کی بے شمار خصوصیات ہمارے سامنے آتی ہیں جنھیں تین بڑے زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: 1) صوتیاتی، 2) صرفی ونحوی، 3) معنیاتی۔

1- صوتیاتی

صوتیاتی نقطۂ نظر سے عطفی مرکبات کا مطالعہ نہایت دلچسپ ہے۔ رشید صاحب آوازوں کی مخصوص ترتیب وتنظیم رکھنے والے الفاظ کا انتخاب کچھ اس سلیقے سے کرتے ہیں اور انھیں مرکب کی شکل میں اس خوبی سے ترتیب دیتے ہیں کہ ان کے سارے صوتی محاسن ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ ان کے یہاں ایسے مرکبات کی تعداد سب سے زیادہ ہے جن کے دونوں اجزا ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں۔ وہ جملے کے سب سے اہم لفظ کو جس کے ذریعے سے کوئی اہم بات کہنا ہوتی ہے کبھی تنہا یا مفرد استعمال نہیں کرتے بلکہ اسی وزن وحیثیت کے دوسرے لفظ اور حرف عطف کی ترکیب سے اسے مرکب بنالیتے ہیں لیکن اکثر وبیشتر التزام یہ ہوتا ہے کہ جس آواز سے پہلا لفظ شروع ہو رہا ہے دوسرا لفظ بھی اسی آواز سے شروع ہو۔ اس جدت طبع کے نتیجے میں رشید صاحب کے یہاں بے شمار نئے نئے مرکبات وجود میں آئے ہیں۔ جن مرکبات کے دونوں اجزا کی ابتدائی آوازیں ایک جیسی نہیں ہونے پاتیں ان کے دونوں اجزا کی آخری آوازوں میں یکسانیت پیدا کی جاتی ہے۔ بہت سے مرکبات ایسے بھی ہیں جن کے دونوں اجزا کی ابتدائی آوازیں بھی یکساں ہوتی ہیں اور آخری آوازیں بھی۔ دونوں اجزا کی آخری آوازوں میں یکسانیت کی وجہ سے بہت سے مرکبات مقفّٰی (Rhyming Pairs) بن جاتے ہیں۔ صوتیاتی سطح پر ہمیں رشید صاحب کے یہاں عطفی مرکبات کی شکل میں تجنیسِ صوتی (Alliteration)، مصوتی تکرار (Assonance)، مصمتی تکرار (Consonance)، وزن وآہنگ (Rhythm)، قافیہ بندی (Rhyming) اور خوش آوازی (Euphony) وغیرہ کی مثالیں جابجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔

اردو کے صوتیاتی نظام میں عربی، فارسی اور ہندی، تینوں زبانوں کی آوازیں مشترکہ طور پر شامل ہیں۔ لیکن کچھ آوازیں ایسی ہیں جو صرف ایک ہی زبان سے مخصوص ہیں، مثلاً /ق/ کی آواز خالص عربی ہے یا /ژ/ کی آواز خالص فارسی ہے۔ اسی طرح ہکار (Aspirates)، مثلاً /پھ، بھ، تھ/ وغیرہ اور کوز (Retroflex)، یعنی /ٹ، ڈ، ڑ/ وغیرہ آوازیں خالص ہندی ہیں۔ چونکہ جن مرکبات کا تجزیہ یہاں پیش کیا جا رہا ہے ان کے اجزا خالص عربی وفارسی ہیں، لہٰذا ہکار اور کوز آوازیں کسی مرکب کے صوتی عنصر میں شامل نہیں۔ صوتیاتی اعتبار سے مرکبات عطفی کا تجزیہ اور ان کی درجہ بندی ذیل کے مطابق کی جا سکتی ہے:

(الف) مرکب کے دونوں اجزا کا ایک ہی آواز سے شروع ہونا:

اس قسم کے مرکبات کو تجنیسِ صوتی (Alliteration) کہتے ہیں۔ اس کی بڑی اچھی مثالیں رشید صاحب کے یہاں پائی جاتی ہیں، مثلاً:

(1) ا/ا:

''انسانی معاشرے میں بڑا **انتشار واختلال** واقع ہوتا ہے۔'' (گ گ، 275)

''**ایمان وانصاف** کے معاملے میں حکومت کے عتاب کی پروا نہیں کرتے تھے۔'' (ہ ان ر، 82)

''**اعتماد واعتبار** کی ایسی فضا پیدا کر دیتے تھے کہ بات دل میں اتر جاتی۔'' (ہ ان ر، 72)

''یہاں کی تاریخ میں **احترام وافتخار** کے ساتھ یاد رکھا جائے گا۔'' (آ ب م، 164)

(2) ب/ب:

''ان کے ہاں غم کا انداز ہے، **بین وبکا** کا نہیں۔'' (گ گ، 259)

''اس ادارے میں **برگ وبار** کے آثار تیزی سے پیدا ہونے لگے ہیں۔'' (آ ب م، 57)

(3) ت/ت:

''اقوام کے طبائع میں جب بھی **تضاد وتصادم** پیدا ہوا۔'' (ط م، 49)

''طلبا پڑھنے نہیں آتے، وقت گزاری اور **تفریح وتفنن** کے لیے آتے ہیں۔''

(گ گ،181)

''اور زندگی کے ہر **تامل وتذبذب** کو خس وخاشاک کی طرح بہالے جائے گا۔'' (گ گ،37)

''آسودہ حال گھرانوں کے لڑکے **تفریح وتعیش** کے جس ماحول میں زندگی بسر کرتے تھے۔'' (غ ش ش،10)

(4) ج/ج:

''حسن وعشق کا تصور **جنس وجمال** سے بہت اونچا اور بہت آگے بھی چلا گیا ہے۔'' (آ ب م،180)

''**جشن وجلوس** کی ہماہمی اور طرب انگیزی۔'' (گ گ،8)

(5) ح/ح:

''**حالات وحادثات** کی یہ ستم ظریفی بھی دیدنی ہے۔'' (و ن ر،113)

''لیکن وقت آیا تو انھیں دونوں کو **حمایت وحفاظت** کے فرائض انجام دینے پڑے۔'' (و ن ر،113)

''جیسے اس سے زیادہ عقیدت واحترام، **حسرت وحرماں** اور راضی برضا رہنے کا کوئی اور موقع نہیں ہوسکتا۔'' (آ ب م،80)

(6) خ/خ:

''معلوم نہیں کہاں سے ایک **خستہ وخوار** جیپ آئی۔'' (و ن ر،93)

''شاعری عبارت ہوتی ہے شاعر کے بے پایاں **خلوص وخلش**، دردمندی ودلنوازی سے۔'' (آ ب م،180)

''**خصوصیت وخاصیت** کے اعتبار سے ایک بہرحال خیر اور دوسرا بہرحال شر ہے۔'' (گ گ،279)

(7) ذ/ذ:

''لیکن ان کے **ذوق وذہانت** کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے....'' (و ن ر،139)

''**ذہن وذوق** کی جو ترجمانی اور زور بیان وروانی طبع کے جیسے نمونے ان کے فارسی کلام میں ملتے ہیں....'' (غ ش ش،20)

(8) س/س:

''**سہل وسلیس** اردو اگر کسی زبان سے قریب ہے تو وہ ہندی ہے۔'' (گ گ،384)

''غالب زبان کی جو **سادگی وسلاست** ملحوظ رکھتے تھے وہ ان کے فارسی خطوط میں کیوں نہیں۔'' (غ ش ش،25)

''لباس، بستر، **ساز وسامان** صاف ستھرا رکھتے تھے۔'' (و ن ر،47)

(9) ش/ش:

''بددل وبیزار ہونے کے بجائے **شاکر وشادماں** رہے۔'' (و ن ر،191)

''گہری، روشن اور ہنستی ہوئی آنکھیں اور شیر وشہد سی نگاہیں۔'' (گ گ،15)

''**شکل وشباہت** پر امتداد زمانہ کا اثر پڑا بھی ہے تو اتنا۔'' (آ ب م،90)

(10) ص/ص:

''اگر ماضی کے **صحیح وصالح** عناصر وعوامل، حال کی دستگیری نہ کریں تو حال بے حال ہوجائے۔'' (غ ش ش،4)

(11) ط/ط:

''ہنسی، دل لگی، مذاق، تمسخر، **طعن وطنز** سبھی کچھ ہوتا۔'' (ط م،14)

''اس **طرز وطریق** میں علی گڑھ اپنی بیداری اور اپنی تخلیقی وتعمیری صلاحیتوں کی بشارت دیتا اور ثبوت پہنچاتا رہا۔'' (آ ب م،43)

(12) غ/غ:

''اس کے **غیض وغضب** اور سب وشتم سے محفوظ نہ تھی۔'' (م ر،160)

(13) ف/ف:

''وہ علی گڑھ کو سیاسی **فساد وفشار** سے دور اور محفوظ رکھنا چاہتے تھے''۔ (گ گ،335)

''ان کی شاعری میں وہی تب وتاب اور **فکر وفرزانگی** ملتی ہے''۔ (غ ش ش،17)

(14) ق/ق:

''جو مصالح خداوندی اور عظمت انسان سے قریب وقریں تھا''۔(غ ش ش، 91)

''...اور قضا و قدر کا کوئی اندوہناک فیصلہ نافذ ہونے والا ہو''۔(آ ب م، 17)

''قد و قامت، چہرے مہرے کے اعتبار سے غیر معمولی نہ تھے''۔(گ گ، 305)

(15) ک/ک:

''یہ احباب کی دعاؤں کا اثر تھا کہ کامیاب و کامراں واپس ہوا''۔(ذ ص، 7)

(16) ل/ل:

''لب ولہجہ کا شستہ ہونا بھی ضروری ہے''۔(و ن ر، 72)

(17) م/م:

''غیب سے کیسے کیسے مردانِ کار مامور و مبعوث ہوتے رہتے ہیں''۔(گ گ، 290)

''ہر مسیح اپنا حواری پانے پر اسی طرح مسرور و مطمئن ہوتا ہے''۔(گ گ، 309)

''باتیں بھی زیادہ مربوط و مسلسل نہ ہوتیں''۔(گ گ، 329)

''تمام مذہب و مسلک کے طلبا اس ادارے میں یکجا ہو رہے ہیں''۔(آ ب م، 46)

(18) ن/ن:

''اس نازیبا حرکت پر نفرت و نفریں کا ایسا طوفان برپا ہوا''(آ ب م، 100)

''کچھ دیر ہندو مسلم نفرت و نفاق کا ذکر چلا''(م ر، 239)

''دلی کے مخصوص و گرانقدر معیارِ اخلاق و اقدار کے نگراں و نگہباں تھے''
(غ ش ش، 12)

(19) و/و:

''نیز اس کی عام وقعت و وقار کا چرچا سن کر....''(آ ب م، 24)

''ہر وہ بات جو وزن و وقار اور خوبصورتی کے ساتھ کہی جائے علی گڑھ کا حصہ تھی''
(آ ب م، 122)

(ب) مرکب کے دونوں اجزا کا ایک ہی آواز پر ختم ہونا:

بعض اوقات یہ دونوں اجزا ہم قافیہ لائے جاتے ہیں جن سے مرکب عطفی مقفّیٰ بن جاتا ہے۔اس قسم کے مرکبات میں قافیہ بندی (Rhyming) کی بڑی اچھی مثالیں ملتی ہیں:

(1) ب/ب:

''ایک طرف کا پہلوان دوسری طرف کے پہلوان کو دعوتِ ضرب و حرب دے رہا ہو''(آ ب م، 110)

''عجیب و غریب خطوط لکھتے تھے''(آ ب م، 139)

(2) ت/ت:

''قومی سیادت و قیادت کا مرکز علی گڑھ سے منتقل ہو گیا''(آ ب م، 39)

''جس ریاضت و بصیرت کی ضرورت ہے اس کے نہ خوگر ہیں نہ اس سے پورے طور پر آشنا''(و ن ر، 133)

''اور وہ جودت و ندرت ہے جسے انفرادیت کہتے ہیں''(غ ش ش، 62)

(3) ح/ح:

''وہاں صلاح و فلاح کی کیا صورت نکل سکتی ہے''(و ن ر، 53)

(4) د/د:

''اپنے فرائض کو...خدا کی تاکید و تائید پر نظر رکھ کر بجالائے''(غ ش ش، 27)

''ہندوستان کی جنگِ آزادی میں قید و بند کے جیسے جیسے مصائب اٹھائے''(و ن ر، 12)

(5) ر/ر:

''پھر اس پھول کی خوشبو کیسے کیسے دیار و امصار میں پھیلی''(غ ش ش، 6)

(6) ش/ش:

''اور آرائش و زیبائش وسیلہ نہیں مقصود بن جاتی ہے''(غ ش ش، 58)

(7) گ/گ:

''لیکن اس کو تب و تاب، رنگ و آہنگ، لمس و لذت اور صورت و معنی علی گڑھ نے دیے''(آ ب م، 5)

(8) ل/ ل:

''بلکہ **جمال وکمال** کی وہ مینا کاری وفردوس آرائی ہے....'' (گ گ،126)

''**حال ومستقبل** کی اہمیت اس بنا پر ہے کہ دونوں ماضی کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں۔'' (ون ر،73)

(9) م/ م:

''ابھی پورے طور پر **سلام وپیام** بھی نہیں ہوا تھا کہ بے اختیار ہو کر بولے۔'' (گ گ 183،

''پرانے زمانے کے سورما اور ان کی داستان ہائے **رزم وبزم**۔'' (ون ر،98)

(10) ن/ ن:

''**زبان وبیان** میں کہیں کوئی سقم دیکھ یا سن پاتا ہوں تو....'' (گ گ،170)

''جہاں خیالات کی رعنائی ہو وہاں جذبات کا **ہیجان وطغیان** یوں بھی کم ہوتا ہے۔'' (گ گ،213)

(ج) مرکب کے دونوں اجزا کا ایک ہی آواز سے شروع ہونا اور ایک ہی آواز پر ختم ہونا:

بعض اجزا میں آوازوں کی مخصوص ترتیب وتنظیم پائی جاتی ہے۔ ایسے اجزا کا اگر ہوشیاری سے انتخاب کیا جائے اور انھیں سلیقے سے مرکب کی شکل میں ترتیب دیا جائے تو ان میں ایک طرح کی خوش آوازی (Euphony) اور صوتی حسن پیدا ہو جاتا ہے جو سننے والوں کے ذہن پر خوش گوار سمعی تاثر قائم کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اجزا کا انتخاب کرتے وقت اگر صوت جمالیاتی (Phonesthetic) وجدان سے کام نہ لیا جائے تو تنافر صوتی پیدا ہونے کے امکانات رہتے ہیں۔ ایسے مرکبات تلفظ کے اعتبار سے ثقیل اور غیر رواں ہوتے ہیں اور ان میں آوازوں کی تکرار قبیح معلوم ہوتی ہے۔ خوش آوازی کا انحصار آوازوں کی مخصوص ترتیب وتنظیم اور تواتر و تکرار نیز ان کے باہمی اتصال اور ان کی مشترک صوتی خصوصیات پر ہوتا ہے۔ صوتی تجزیے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ جن مرکبات کے دونوں اجزا ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں یا ایک ہی آواز پر ختم ہوتے ہیں ان مرکبات میں خوش آوازی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ چند

مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1) ت ت/ ا ا:

''**تمنا وتماشا** کی کیسی کیسی نیرنگیوں سے سابقہ ہوتا ہے۔'' (گ گ،178)

(2) ت ت/ ر ر:

''جو لوگ کلامِ پاک کی **تفسیر وتعبیر** کی نزاکتوں کو جانتے ہیں وہی اس کا اندازہ کر سکتے ہیں۔'' (گ گ،189)

(3) ت ت/ ح ح:

''خود مخاطب کے نقطۂ نظر کی **تنقیح وتوضیح** اس طور سے کر دی۔'' (ذ ص،29)

(4) ج ج/ ل ل:

''بوڑھے مجاہد کا **جلال وجمال** دیکھ کر محسوس ہونے لگتا۔'' (گ گ،290)

(5) ح ح/ ت ت:

''اس کی **حرکت وحرارت** ہندوستان تک پہنچی۔'' (غ ش ش،13)

(6) ز ز/ ی ی:

''اسی طرح بخاری نے ظرافت کو **زمینی وزمانی** ہی رکھا۔'' (ون ر 131)

(7) ش ش/ ت ت:

''اس زمانے میں کالج کی **شوکت وشہرت** پورے عروج پر تھی۔'' (آ ب م،60)

(8) ص ص/ ح ح:

''ماضی کے **صحیح وصالح** عناصر وعوامل۔'' (غ ش ش،4)

(9) ق ق/ ت ت:

''اور جیسے ہر امکانی **قوت وقدرت** پر دسترس ہو۔'' (غ ش ش،50)

(10) ک ک/ ت ت:

''اگر اس سے پہلے کا ایک سال اس سے بھی زیادہ **کوفت وکلفت** کا نہ گذرا ہوتا۔''

(آب م،60)

(11) مم/ل ل:

"جب آپ کو یا مجھے کار آمد و کار آفریں رکھنے کے بجائے **معطل و معزول** کر دیا گیا۔"

(ون ر،54)

(12) مم/ت ت:

"لیکن آپ تو اللہ کی **مشیت و مصلحت** کے مجھ سے زیادہ قائل ہیں۔" (ون ر،54)

"انھوں نے علی گڑھ کے وسیلے سے مسلمانوں کی آبادکاری بڑی **محنت و محبت** سے کی تھی۔" (گ گ،335)

(13) مم م/ن ن:

"ان کو علی گڑھ اور اس کے **متعلقین و متوسلین** سے جیسا تعلق خاطر تھا اتنا اپنے اعزا و اقربا سے نہ تھا۔" (گ گ،315)

(و) **مرکب کے دونوں اجزا کا بجز پہلی یا آخری آوازوں کے یکساں ہونا:**

اس صوتی خصوصیت کو تجنیس مطرف کہا گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی کے ہاں اس کی بہترین مثالیں پائی جاتی ہیں:

(1) ابتدائی آوازوں کو چھوڑ کر مرکب کے باقی تمام اجزا کا یکساں ہونا:

- خ ج/-

"**خلوت و جلوت** میں کہیں بھی خدا کے بتائے ہوئے راستے سے انحراف نہیں کرنا چاہیے۔" (گ گ،223)

- ل ط/-

"**لعن و طعن** یا سب و شتم ہر قوم میں خوب نشوونما پاتے ہیں۔" (طم،15)

- ح ض/-

"**حرب و ضرب** کا عہد گذر چکا ہے۔" (طم،33)

- ر ب/-

"فرزندان علی گڑھ رزم و بزم دونوں کی ذمہ داری اٹھا سکتے ہیں۔" (م ر،221)

(2) آخری آوازوں کو چھوڑ کر مرکب کے باقی تمام اجزا کا یکساں ہونا:

- -/ت ن

"بعض طلباء کلاس میں **سکوت و سکون** قائم نہیں رہنے دیتے۔" (گ گ،181)

- -/ب ن

"جو مصالح خداوندی اور عظمت انسان سے **قریب و قرین** تھا۔" (غ ش ش،191)

- -/ی ن

"جس میں عالمانہ اور والہانہ دونوں انداز **متوازی و متوازن** ہوں۔" (گ گ،151)

(ہ) **مرکب کے ایک جزو میں دوسرے جزو سے زائد آواز یا آوازوں کا ہونا:**

اسے تجنیس زائد بھی کہا گیا ہے۔ اس کی مثالیں رشید احمد صدیقی کی تحریروں میں اکثر پائی جاتی ہیں:

(1) ص/ص-

"اچھے خط میں **شخص و شخصیت** کا انکشاف...." (غ ش ش،28)

(2) ن/ن-

"نئی آوازوں نے **انسان و انسانیت** کے فروغ کے لیے نئی شمعیں روشن کیں۔"

(غ ش ش۔13)

(3) ر/ر-

"موسم خوشگوار، اونچی اونچی سرسبز چوٹیاں، اچھلتے بل کھاتے چشمے یا فرہاد کا خواب **شیر و شیریں**۔" (م ر247)

(4) غ —/غ

"جن کی خدمت و خیر خواہی اور **فراغت و فراغ** کے لیے مرحوم نے اپنی تمام عمر صرف کر دی۔" (گ گ،355)

(و) **صوتی تکرار:**

''جوانوں کی تازگی اور صاحب کرامت کی **تب وتاب** (گ گ، 188)

(2) ص ص / و و:

''**صید وصیاد**، دانہ ودام، تمنا وتماشا کی کیسی کیسی نیرنگیوں سے سابقہ ہوتا ہے۔''
(گ گ، 178)

(ح) **عروضی وزن وآہنگ:**

مرکب کے دونوں اجزا کے انتخاب میں مخصوص صوتی ترتیب کو ملحوظ رکھنے اور ان اجزا کو مناسب طور سے ترکیب دینے پر بیشتر مرکبات میں عروضی وزن وآہنگ پیدا ہو جاتا ہے جسے عروضی رکن یا ارکان کی شکل میں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ اس نوع کی موزونیت کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1) فاعلاتن:

''جن کو **رشک وحسرت** کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔'' (ذ ص، 59)

''ان کی شاعری میں بھی عورت سے **لمس ولذت** کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔'' (غ ش ش، 36)

(2) فاعلن فاعلن:

''ان کی شاعری میں وہی تب وتاب اور **فکر وفرزانگی** ملتی ہے۔'' (غ ش ش، 17)

(3) فعول فعلن:

''اگر ماضی کے **صحیح وصالح** عناصر وعوامل، حال کی دستگیری نہ کریں تو حال بے حال ہو جائے۔'' (غ ش ش، 4)

2- صرفی ونحوی/قواعدی

صوتیاتی تجزیے کے بعد جب ان مرکبات کا ہم الفاظ کی سطح پر یا صرفی اعتبار سے مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ذیل کی خصوصیات نظر آتی ہیں:

(الف) **مرکب کے دونوں اجزا کا ایک ہی جز وکلام (Part of speech) سے تعلق رکھنا:**

(1) دونوں اجزا اسم:

''زبان کے لکھنے اور بولنے والوں کے قوائے ذہنی وعملی کی **اصلاح وتربیت** کی جائے۔''
(آ ب م، 172)

مرکب کے دونوں اجزا کے آخر میں **وقوع پذیر** ہونے والے **مختلف** مصمتوں (Consonants) سے قبل ایک ہی مصوتے (Vowel) کا آنا مصوتی تکرار (Assonance) کہلاتا ہے۔ صوتی آہنگ پیدا کرنے کا یہ بہت اچھا طریقہ ہے۔

اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

(1) -ا/ ر غ:

''ہر طرح کے خیالات وجذبات کا **اظہار وابلاغ** کیا جا سکتا تھا۔'' (گ گ، 281)

(2) -ی/ ل م:

''قوم وملک کی نئی **تشکیل وتنظیم** کے لیے۔'' (و ن ر، 144)

(3) -ی/ ر غ:

''نہ **تشہیر وتبلیغ** کا ادارہ یا محاذ قائم کیا۔'' (گ گ، 243)

(4) -ی/ ک ز:

''پنڈت سندر لال ہر **تحریک وتجویز** کے قانونی پہلوؤں کی دیکھ بھال رکھتے۔''
(گ گ، 335)

(5) -ا/ م ر:

''اکابر واقربا ویسے ہی ثابت ہوئے جیسا کہ آلام وادبار میں ہو جایا کرتے ہیں۔'' (غ ش ش، 26)

(6) -و/ ص د

''زمانی ومکانی اعتبار سے انسان کی حیثیت **مخصوص ومحدود** ہے۔'' (غ ش ش، 49)

(ز) **مصمتی تکرار:**

مرکب کے دونوں اجزا جب ایک ہی مصمتے سے شروع ہوں اور ایک ہی مصمتے پر ختم ہوں، لیکن ان مصمتوں کے درمیان مصوتہ مختلف ہو تو اسے مصمتی تکرار (Consonance) کہیں گے،

مثلاً:

(1) ت ب/ ت ب:

"بڑی جستجو وتحقیق کے بعد جواب مرتب فرماتے۔" (گ گ، 169)

"کس کو فکر وفرصت ہے"...(گ گ، 176)

(2) دونوں اجزا صفت:

"وہ مشہور ومعروف مقدمہ جو "محاسن کلامِ غالب" کے نام سے شائع ہوا۔" (آ ب م، 167)

"اس دور میں دقیق یا نازک مفہوم کو موزوں ومکمل الفاظ سے ادا کرنے کو ترس گیا (گ گ، 106)

(3) دونوں اجزا فعل یا مشتقاتِ فعل:

"ان کو مشرقی تصورات اور مشرقی آداب بود وماند سے کوئی سروکار نہ تھا۔" پ (گ گ، 194)

"جس کو تندرست نرسوں کی مستعدی، مصروفیت اور مسلسل آمد ورفت اور زیادہ وحشت انگیز بنا رہی ہے۔" (م ر، 149)

(ب) **مرکب کے دونوں اجزا کا بحیثیت واحد یا جمع آنا:**

مرکب کا اگر ایک جزو واحد یا جمع ہے تو دوسرا جزو بھی واحد یا جمع ہوتا ہے:

(1) جمع:

"کس کس قسم کے وحوش وطیور کہاں کہاں سے کھنچ کر آتے ہیں۔" (گ گ، 178)

"جن کو احباب واعزا جلد نہ بھولیں گے۔" (گ گ، 207)

"زندگی وزمانہ کے جن مصائب ومطالبات سے دوچار تھے۔" (آ ب م، 179)

(ج) **مرکب کے ایک جزو کا دوسرے جزو سے مشتق ہونا، مثلاً:**

"جسم وجسامت کے اعتبار سے ممتاز نہ تھے۔" (گ گ، 88)

"صید وصیاد، دانہ ودام، تمنا وتماشا کی کیسی کیسی رنگینیوں سے سابقہ ہوتا ہے۔" (گ گ، 178)

"مذہب کی افہام وتفہیم میں سرسید یا کسی اور کا کہیں کہیں غیر محتاط ہونا تعجب کی بات نہیں۔" (آ ب م، 45)

"سیاسی جدل وجدال کے لیے جگہ خالی کر دی۔" (آ ب م، 109)

"مولانا کا بہترین مشغلہ تصنیف وتالیف یا درس وتدریس ہوگا۔" (م ر، 48)

(د) **مرکب کے دونوں اجزا کا سابقہ یا لاحقہ دار ہونا:**

مرکب کے ایک جزو میں جو سابقہ یا لاحقہ ہوتا ہے وہی سابقہ یا لاحقہ دوسرے جزو میں بھی پایا جاتا ہے، مثلاً:

(1) سابقہ:

"ہمدوش وہمعناں رہنے کی روایت قائم کی۔" (گ گ، 273)

"ناکام ونامراد واپس جاتا۔" (آ پ م، 60)

(2) لاحقہ:

"ان راستوں پر مجاہدانہ ومجتہدانہ انداز سے گرم رفتار ہونا بھی آسان اور دلچسپ ہو جاتا۔" (گ گ، 165)

"ادبی وفنی نقطۂ عروج تک پہنچا کر بس نہیں کیا۔" (گ گ، 192)

(ہ) **مرکب کے دونوں اجزا کا مذکر یا مونث ہونا:**

مرکب کا اگر ایک جزو مذکر یا مونث ہے تو دوسرا جزو بھی مذکر یا مونث ہوتا ہے۔

"ناغہ ہوتا رہا اس لیے مشق وصفائی کی نوبت نہ آئی۔" (گ گ، 86)

"انھوں نے مذہب کو ڈرانے یا دھمکانے یا فخر وپندار کا ذریعہ کبھی نہیں بنایا۔" (گ گ، 39)

"جس میں ابتدائی عیش وطرب کی جھلکیاں ملتی ہیں۔" (غ ش ش، ۱۰)

3- معنیاتی

عطفی مرکبات کا مطالعہ وتجزیہ معنیاتی سطح پر بھی انتہائی دلچسپی کا باعث ہے۔ ان مرکبات پر جب ہم معنیاتی نقطۂ نظر سے غور کرتے ہیں تو ان کی اہمیت میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ رشید صاحب کے اس لسانی اسلوب کی قدر وقیمت کا بھرپور اندازہ دراصل ہمیں اس وقت ہوتا ہے

''بڑی جستجو و تحقیق کے بعد جواب مرتب فرماتے۔'' (گ گ،169)

''کس کو فکر و فرصت ہے''...(گ گ،176)

(2) دونوں اجزا صفت:

''وہ مشہور و معروف مقدمہ جو 'محاسن کلام غالب' کے نام سے شائع ہوا۔'' (آب م،167)

''اس دور میں دقیق یا نازک مفہوم کو موزوں و مکمل الفاظ سے ادا کرنے کو ترس گیا (گ گ،106)

(3) دونوں اجزا فعل یا مشتقاتِ فعل:

''ان کو مشرقی تصورات اور مشرقی آداب بود و ماند سے کوئی سروکار نہ تھا۔'' پ (گ گ،194)

''جس کو تندرست نرسوں کی مستعدی، مصروفیت اور مسلسل آمد و رفت اور زیادہ وحشت انگیز بنا دیتی ہے۔'' (م ر،149)

(ب) مرکب کے دونوں اجزا کا بحیثیت واحد یا جمع آنا:

مرکب کا اگر ایک جزو واحد یا جمع ہے تو دوسرا جزو بھی واحد یا جمع ہوتا ہے:

(1) جمع:

''کس کس قسم کے وحوش و طیور کہاں کہاں سے کھینچ کر آتے ہیں۔'' (گ گ،178)

''جن کو احباب و اعزا جلد نہ بھولیں گے۔'' (گ گ،207)

''زندگی و زمانہ کے جن مصائب و مطالبات سے دوچار تھے۔'' (آب م،179)

(ج) مرکب کے ایک جزو کا دوسرے جزو سے مشتق ہونا، مثلاً:

''جسم و جسامت کے اعتبار سے ممتاز نہ تھے۔'' (گ گ،88)

''صید و صیاد، دانہ و دام، تمنا و تماشا کی کیسی کیسی رنگینیوں سے سابقہ ہوتا ہے۔'' (گ گ،178)

''مذہب کی افہام و تفہیم میں سرسید یا کسی اور کا کہیں کہیں غیر محتاط ہونا تعجب کی بات

نہیں۔'' (آب م،45)

''سیاسی جدل و جدال کے لیے جگہ خالی کر دی۔'' (آب م،109)

''مولانا کا بہترین مشغلہ تصنیف و تالیف یا درس و تدریس ہوگا۔'' (م ر،48)

(د) مرکب کے دونوں اجزا کا سابقہ یا لاحقہ دار ہونا:

مرکب کے ایک جزو میں جو سابقہ یا لاحقہ ہوتا ہے وہی سابقہ یا لاحقہ دوسرے جزو میں بھی پایا جاتا ہے، مثلاً:

(1) سابقہ:

''ہمدوش و ہمعناں رہنے کی روایت قائم کی۔'' (گ گ،273)

''ناکام و نامراد واپس جاتا۔'' (آب م،60)

(2) لاحقہ:

''ان راستوں پر مجاہدانہ و مجتہدانہ انداز سے گرم رفتار ہونا بھی آسان اور دلچسپ ہو جاتا۔'' (گ گ،165)

''ادبی و فنی نقطۂ عروج تک پہنچا کر بس نہیں کیا۔'' (گ گ،192)

(ہ) مرکب کے دونوں اجزا کا مذکر یا مونث ہونا:

مرکب کا اگر ایک جزو مذکر یا مونث ہے تو دوسرا جزو بھی مذکر یا مونث ہوتا ہے۔

''ناغہ ہوتا رہا اس لیے مشق و صفائی کی نوبت نہ آئی۔'' (گ گ،86)

''انھوں نے مذہب کو ڈرانے یا دھمکانے یا فخر و پندار کا ذریعہ کبھی نہیں بنایا۔'' (گ گ،39)

''جس میں ابتدائی عیش و طرب کی جھلکیاں ملتی ہیں۔'' (غ ش ش،10)

3- معنیاتی

عطفی مرکبات کا مطالعہ و تجزیہ معنیاتی سطح پر بھی انتہائی دلچسپی کا باعث ہے۔ ان مرکبات پر جب ہم معنیاتی نقطۂ نظر سے غور کرتے ہیں تو ان کی اہمیت میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ رشید صاحب کے اس لسانی اسلوب کی قدر و قیمت کا بھرپور اندازہ دراصل ہمیں اس وقت ہوتا ہے

جب ہم ان مرکبات کے صوتی وصرفی پہلوؤں کے ساتھ معنیاتی پہلوؤں اور باریکیوں پر بھی غور کرتے ہیں، مثلاً:

(الف) مرکب کے دونوں اجزا کا مترادف ہونا:

جب مرکب کے دونوں اجزا مترادف (Synonyms) ہوں تو یہ ترادفی مرکب (Synonymic Compound) کہلاتا ہے۔ رشید صاحب کے اسلوب کی دراصل یہی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ان کے یہاں بیشتر مرکبات اسی نوع کے ہیں جن میں دو ہم معنی یا قریب المعنی الفاظ کو یکجا کر دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے مرکبات کا پہلا یا دوسرا جز حذف کر دیا جائے تو جملے کی نحوی ساخت پر کوئی اثر نہیں پڑتا اور نہ معنی ہی میں کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔

مترادفات کا استعمال رشید صاحب کے یہاں دو وجوہ کی بنا پر ہوتا ہے۔ اول یہ کہ ایک ہی معنی رکھنے والے دو الفاظ کے استعمال سے بات میں زور اور وزن پیدا ہو جاتا ہے، نیز لہجے کو تاکیدی اور پر زور (Emphatic) بنانے کا یہ بہت اچھا طریقہ ہے۔ دوم، بعض اوقات تنہا یا مفرد لفظ کسی خاص مفہوم کی اچھی طرح وضاحت نہیں کر پاتا یا جو مصنف کا منشا ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں مزید وضاحت کے لیے اسے دوسرا لفظ استعمال کرنا پڑتا ہے جس سے باریک سے باریک مفہوم بھی کھل کر سامنے آجاتا ہے اور تعیین مفہوم میں کوئی دشواری پیدا نہیں ہوتی۔

رشید صاحب نے ترادفی مرکبات کا استعمال کچھ اس طور سے کیا ہے کہ یہ چیز ان کے اسلوب کی نمایاں اور امتیازی خصوصیت بن کر رہ گئی ہے۔ اردو کے کسی دوسرے ادیب نے شاید اس جامعیت اور تنوع کے ساتھ ان مرکبات کا استعمال اب تک نہیں کیا ہے۔ دو مترادف الفاظ باہم مل کر معنی میں جو زور اور اثر پیدا کرتے ہیں وہ تنہا لفظ ہرگز پیدا نہیں کر سکتا۔ اس طرح کے الفاظ کے انتخاب میں رشید صاحب آوازوں کی ترتیب و تنظیم اور ان سے پیدا ہونے والے صوتی وزن و آہنگ (جن کا تفصیلی ذکر اوپر آچکا ہے) کا پورا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مترادفات کے استعمال سے کسی زبان کے لفظی سرمایے کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اردو زبان کو اس سلسلے میں مالا مال کرنے میں رشید صاحب نے ایک نہایت شان دار کارنامہ انجام دیا ہے۔ ترادفی مرکبات کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"سرسید مسلمانوں کے **یکہ و تنہا** یار و ناصر رہے۔" (آب م، 35)

"**نتائج و عواقب** کے لحاظ سے یہ بہت بڑی تبدیلی تھی۔" (آب م، 39)

"جس کے بغیر نہ تو کسی قوم کے تہذیبی شعور میں **ربط و تسلسل** باقی رہتا ہے نہ خود نسل انسان۔" (آب م، 48)

"خواہ **عزت و ناموس** کی، خواہ راحت و عافیت کی، خواہ ذہن و ضمیر کی۔" (آب م، 48)

"**شکل و شباہت** پر امتداد زمانہ کا اثر پڑا بھی ہے تو اتنا۔" (آب م، 90)

"اس نازیبا حرکت پر **نفرت و نفریں** کا ایسا طوفان برپا ہوا کہ فریق مخالف الکشن ہار گیا۔" (آب م، 100)

"تعلیم سے فارغ ہو کر زندگی کی دوسری سرگرمیوں میں **مصروف و منہمک** ہیں۔" (آب م، 136)

"آپ کو یا مجھے کارآمد و کارآفریں رکھنے کے بجائے **معطل و معزول** کر دیا گیا۔" (وان ر، 54)

"مسلمانوں کی آبرو، جان اور مال کی **تباہی و تاراجی** کا وہ عالم تھا کہ..." (وان ر، 85)

"جہاں تک یونیورسٹی کی فلاح و بہبود کا تعلق تھا ان کی نگاہ کتنی دور رس تھی۔" (وان ر، 194)

"گفتگو میں شریک اور **تعریف و توصیف** میں سب سے پیش پیش نظر آنے لگے۔" (گ گ، 41)

"وہ ہر طرح **راضی و خوشنود** رہے۔" (گ گ، 147)

"دوسرے یہ کہ **توصیف و تحسین** کے جن کلمات سے میرا تعارف کرایا گیا ہے..." (غ ش ش، 2)

"تشکیل اور تہذیب کا محرک اعظم یہی **توافق و توازن** ہے۔" (غ ش ش، 53)

"ہر شخص کو خواہ وہ کسی مذاق یا میلان کا ہو اپنا **رفیق و ہمدم** مل جاتا ہے۔" (ذ س، 45)

(ب) مرکب کے دونوں اجزا کا قریب المترادف ہونا:

جہاں مکمل مترادفات دستیاب نہ ہوں وہاں قریب قریب ہم معنی الفاظ کے ساتھ

مرکبات بنائے جاتے ہیں۔ ایسے الفاظ معنی کے اعتبار سے قدرے مختلف ضرور ہوتے ہیں لیکن مرکب بن کر جب کسی مخصوص سیاق وسباق میں استعمال ہوتے ہیں تو ان کی حیثیت ترادفی ہو جاتی ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

''مختلف مذہب ومسلک کے طلبا اور اساتذہ اس ادارے میں یکجا رہے ہیں۔''
(آ ب م،46)

''ہمارے ہاں بزرگان سلف کی خدمات کو بالعموم احترام وعقیدت کی نگاہ سے دیکھا گیا۔'' (آ ب م،181)

''عالم کیف وجذب میں پہنچ کر اس طرح داستان سنانے لگتے۔'' (دان ر،83)

''نفاق وافتراق کو دور کرنے میں تمام عمر کوشاں رہے۔'' (گ گ،119)

''اردو میں مغربی انداز کی تنقید مروج ومقبول ہوئی۔'' (گ گ،167)

''ذی استعداد اور ہونہار نوجوانوں کو مناسب ومعقول رہبری اور ماحول نہ ملنے سے۔''
(گ گ،272)

''اس کے آئین واصول ایک مختصر فارسی رسالے میں مدون کر چکے تھے۔''
(غ ش ش،25)

''ان پر کسی قدر تمیز وتہذیب کا عمل ہوا۔'' (ط م،17)

(ج) مرکب کے ایک جزو کا دوسرے جزو کی رعایت یا مناسبت سے آنا:

رشید صاحب کی تحریروں میں ایسے بہت سے مرکبات ہیں جن کے دونوں اجزا نہ تو مترادف ہیں اور نہ ہی متضاد، بلکہ معنیاتی سطح پر دونوں میں مناسبت پائی جاتی ہے، مثلاً ''جسم وجان'' (گ گ،37) میں ''جسم'' کی مناسبت سے ''جان'' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح ''حسن وعشق'' (دان ر،131) میں ''حسن'' کی مناسبت سے ''عشق'' آیا ہے۔

کچھ اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

''اس ادارہ میں برگ وبار کے آثار تیزی سے پیدا ہونے لگے ہیں۔'' (آ ب م،57)

''ماہ ومریخ کی تسخیر میں بھی اب کوئی کشش نہیں رہ گئی ہے۔'' (غ ش ش،86)

''معصیت ومایوسی میں انسان توہم پرست ہو جاتا ہے اور..... فال وتعویذ پر اتر آتا ہے۔'' (م ر،60)

(د) مرکب کے دونوں اجزا کا مختلف المعنی ہونا:

رشید صاحب کے یہاں ایسے مرکبات کی تعداد بھی کافی ہے جن میں دونوں اجزا معنی کے اعتبار سے متضاد ہوتے ہیں، مثلاً:

''نثر ونظم کے حسن وقبح کے پہچاننے کی شدبد ہوگئی تھی۔'' (آ ب م،23)

''زندگی کے طرح طرح کے نشیب وفراز سے گذرنا پڑا۔'' (غ ش ش،22)

''اپنے نفع وضرر کو خوب سمجھتے تھے۔'' (غ ش ش،30)

''اس رد وقبول میں ہر شخص آزاد ہے۔'' (غ ش ش،57)

''ہر آدمی اپنے عمل کے خیر وشر میں ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔'' (گ گ،279)

''کھیل میں، کھانے میں اور سفر میں ہر شخص کا عیب وہنر کھل جاتا ہے۔'' (دان ر،50)

رشید احمد صدیقی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ ان کی طنزیہ ومزاحیہ تحریروں میں زبان کا بحد خوب صورت تخلیقی استعمال پایا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تخلیقی زبان جدت وندرت اور انوکھے پن سے عبارت ہوتی ہے جو قاری کی توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتی ہے۔ رشید صاحب اس ہنر سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان میں تخلیقیت کیسے پیدا کی جا سکتی ہے۔ زبان کے ساتھ ان کا تفاعل (Interaction) اس نوع کا ہوتا ہے کہ عام اور مروج زبان ایک مخصوص ومنفرد انداز اختیار کر لیتی ہے جس میں شوخی گفتار، خوش طبعی اور شگفتہ انداز بیان کے عناصر نفوذ کر جاتے ہیں جو ان کی نثر کو ایک خاص اسلوب میں پرو دیتے ہیں۔ رشید صاحب کے نثری اسلوب میں مرکبات عطفی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ان مرکبات کی خصوصیات کا صحیح اندازہ ہمیں اسی وقت ہوتا ہے جب ہم ان کا تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کرتے ہیں۔ صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر ان کا مطالعہ وتجزیہ انتہائی دلچسپ ہے۔[3] اس اسلوب کو ہم بجا طور پر رشید صاحب کا ایک مخصوص ومنفرد لسانی اسلوب قرار دے سکتے ہیں۔

حواشی

-1 ملاحظہ ہو رچرڈ سیس (Richard Syce) کا مضمون "The Style of Montaigne"، مشمولہ Literary Style : A Symposium مرتبہ سیمور چیٹمن (آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1971)۔

-2 ملاحظہ ہو رابرٹ پولٹزر (Robert Politzer) کا مضمون "Synonymic Repetition in Late Latin and Romance"، مطبوعہ Language، جلد 37، نمبر 4 (اکتوبر–دسمبر 1961)۔

-3 مرکبات عطفی کا اس نوع کا تجزیہ اب تک اُردو کے کسی مصنف کے حوالے سے نہیں کیا گیا ہے۔ یہ اپنی طرز کا اردو میں پہلا اسلوبیاتی تجزیہ ہے۔

(1976)

رشید احمد صدیقی کا طنزیہ و مزاحیہ اسلوب

زبان ادب کا ذریعہ اظہار ہے، لیکن جس طرح شعری ادب، نثری ادب سے اور افسانوی ادب غیر افسانوی ادب سے مختلف ہوتا ہے، اسی طرح ذریعۂ اظہار کے طور پر زبان کے استعمال کی نوعیت بھی جداگانہ ہوتی ہے۔ روزمرہ کی زندگی کے معمولات میں تو زبان کا استعمال ہوتا ہی ہے جسے زبان کا ترسیلی (Communicative) یا فنکشنل (Functional) استعمال کہتے ہیں۔ اس کے برعکس ادب میں زبان کا تخلیقی (Creative) اور اظہاری (Expressive) استعمال ہوتا ہے۔ زبان کا تخلیقی استعمال زبان کے ترسیلی استعمال سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتا ہے۔ اگر صحیح معنی میں دیکھا جائے تو ترسیل و ابلاغ (Communication) ہی زبان کا بنیادی مقصد ہے۔ ترسیل سے مراد اطلاع رسانی یا ادائے مطلب ہے۔ زبان کے ترسیلی استعمال میں اطلاع رسانی کا کام بندھے ٹکے انداز اور مروجہ اسلوب میں انجام پاتا ہے۔ اس میں اطلاع یعنی Information کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے اور لفظ و معنی کے درمیان رشتہ راست ہوتا ہے نیز الفاظ کے لغوی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ قواعد کے اصولوں کی پابندی کی جاتی ہے اور زبان کے استعمال کے تمام مروجہ ضابطوں (Norms) کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اس کے برعکس زبان کے تخلیقی یا اظہاری استعمال میں مواد یا اطلاع کی وہ اہمیت نہیں ہوتی جو زبان کے ترسیلی

استعمال میں ہوتی ہے۔ اسی لیے اس میں مواد یا نفسِ مطلب (Content) سے زیادہ اظہار (Expression) پر زور ہوتا ہے۔ اظہار کے نت نئے انداز اختیار کیے جاتے ہیں اور ایک مضمون کو سو سو رنگ سے 'باندھنے' کی کوشش کی جاتی ہے۔

ادب کا کام اطلاع رسانی نہیں، بلکہ جمالیاتی حظ (Aesthetic Pleasure) بہم پہنچانا ہے۔ ادب کا مطالعہ علم یا معلومات حاصل کرنے کے لیے نہیں، بلکہ جمالیاتی حظ یا کیف حاصل کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ادب کے مطالعے سے انسان ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گذرتا ہے جس کا کوئی بدل نہیں ہوسکتا۔ ادب میں چونکہ اطلاع رسانی سے زیادہ اظہار پر زور ہوتا ہے، اس لیے اظہار میں طرح طرح کی جدتیں پیدا کی جاتی ہیں، نئے نئے تلازمات اختیار کیے جاتے ہیں اور بیان کے نت نئے انداز ڈھونڈے جاتے ہیں جس سے زبان مروجہ ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔ اسی کو ممتاز ماہر اسلوبیات انکوسٹ نے 'نارم سے انحراف' (Deviation from a norm) کہا ہے۔ زبان کے مروجہ استعمال یا عام قاعدے سے ہٹا ہوا کوئی بھی لفظ یا فقرہ زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آسکتا ہے اور کسی لفظ کے نئے، انوکھے اور چونکا دینے والے استعمال کو زبان کے تخلیقی استعمال سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ زبان کے اسی تخلیقی استعمال کو 'فور گراؤنڈنگ' (Foregrounding) بھی کہا گیا ہے جس کی بہترین مثالیں شاعری میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اگر نثر میں بھی یہی خوبی پیدا ہو جائے تو یہ نثر 'تخلیقی نثر' کہلائے گی۔ (1)

زبان کے تخلیقی استعمال کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم طنزیہ و مزاحیہ ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ طنزیہ و مزاحیہ اسلوب ادب کا وہ اسلوب ہے جس میں زبان کا تخلیقی استعمال اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ طنز و مزاح کی تخلیق میں زبان بہت بڑا رول ادا کرتی ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ زبان کے محض ترسیلی یا خالی خولی استعمال سے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ رشید احمد صدیقی نے طنز و مزاح کی تخلیق میں زبان کے تمام تر تخلیقی امکانات کا سہارا لیا ہے۔ زبان کو ہر نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی ہے اور زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر اس کے تخلیقی امکانات کو ڈھونڈ نکالنے کی پوری کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اردو کے ایک اعلیٰ اور کامیاب مزاح نگار

کی حیثیت سے شہرت حاصل کی۔ کامیاب مزاح نگار بننے کے لیے زبان پر اعلیٰ قدرت اور اسے تخلیقی طور پر برتنے کا سلیقہ ہونا اولین شرط ہے۔ رشید صاحب میں یہ دونوں خوبیاں بدرجۂ اتم موجود تھیں۔ وہ زبان پر اعلیٰ قدرت بھی رکھتے تھے اور اسے تخلیقی طور پر بروئے کار لانا بھی جانتے تھے۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ خالص اسلوب کے اعتبار سے طنز اور مزاح دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ طنز میں لہجہ تیز اور تلخ ہوتا ہے اور اس میں زہرناکی ہوتی ہے، جب کہ مزاح میں الفاظ کے ذریعہ خوش طبعی کی چاشنی پیدا کی جاتی ہے۔ اسی لیے مزاح کو ظرافت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں ظرافت اور طنز کے درمیان رشتے اور فرق کو بڑی خوبی کے ساتھ واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ظرافت میں طنز مضمر ہوتی ہے۔ طنز میں ظرافت کو داخل نہ کرنا چاہیے۔ میرے نزدیک ظرافت طنز سے مشکل فن ہے۔ ظرافت کے لیے خوش دلی، آرزو اور مرحمت درکار ہوتی ہے۔ طنز میں جوش، رنج، غصہ اور بے زاری کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے زندگی میں دونوں کا کیا مقام ہے۔ زندگی اور زمانہ کی مکروہات سے بے زار و بددل ہونا، طیش میں آجانا، دوسروں کو غصہ یا غیرت دلانا کوئی کارنامہ نہیں۔ دوسری طرف خرابیوں کو دیکھ کر مسکرا دینا اور دوسروں کو خواہ وہ کتنا ہی مصیبت و مایوسی میں کیوں نہ مبتلا ہوں، اس پر آمادہ کردینا کہ وہ ہنس کھیل کر ان مصائب و مکروہات سے گذر جائیں اور بے دلی و بے زاری کو پاس نہ آنے دیں، معمولی بات نہیں ہے۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ ایک طنز نگار جن فرائض کو جتنا جلد پورا کردیتا ہے ظرافت نگار نہیں کرسکتا۔ میرا خیال ہے کہ اکبر کی ظرافت نے یکہ و تنہا جو کام کیا وہ بہت سے طنز نگاروں سے مل کر بھی نہ ہوسکا۔'' (2)

رشید احمد صدیقی کے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب کی تخلیق میں زبان کا بہت بڑا رول ہوتا ہے۔ کبھی وہ رعایتِ لفظی سے کام لیتے ہیں تو کبھی حروف و الفاظ کے الٹ پھیر سے۔ اسی طرح وہ کبھی

معنی کے تضاد اور کبھی معنیاتی تناسب کا بھی استعمال کرتے ہیں، نیز کبھی قولِ محال کا استعمال کرتے ہیں تو کبھی محض تکرار سے کام لیتے ہیں۔ رشید صاحب نے مزاح پیدا کرنے کے لیے اکثر رعایتِ لفظی سے کام لیا ہے۔ وہ کسی بات یا جملے کو سنجیدہ طور پر شروع کرتے ہیں پھر کوئی ایسے دو لفظ لاتے ہیں جن میں معنیاتی ہم آہنگی (Semantic Cohesion) ہوتی ہے اور جن سے ظرافت پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس کی ایک عمدہ مثال ملاحظہ ہو:

''ڈاکٹر عبدالحمید صدیقی ہاؤس سرجن تھے اور میری دیکھ بھال ان کے سپرد تھی۔ کتنے محنتی، مہذب اور اپنے فن میں طاق تھے۔ کسی وقت سرجری میں اپنے استاد ڈاکٹر بھابیہ کے ہم اثر بن جائیں گے۔ اس میں اتنا عرصہ لگے گا جتنا 'فتنہ' کو 'قیامت' ہونے میں لگتا ہے۔''(3)

یہاں 'فتنہ' اور 'قیامت' ایسے الفاظ ہیں جن میں معنیاتی اعتبار سے ایک تناسب اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔

رشید صاحب صوتی ادل بدل سے بھی مزاح کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ ذیل کی مثال میں ایک لفظ میں 'ٹ' کو 'ت' سے بدل کر مزاح کا رنگ پیدا کیا ہے:

''ڈاکٹر صاحب کی کوٹھی پر پہنچا۔ یہ میرس روڈ پر حال ہی میں تیار ہوئی ہے۔ وسیع، خوش قطع، سامنے گھاس، کشادہ میدان، آمد و رفت کا راستہ چوڑا، صاف ستھرا۔ ڈاکٹر صاحب سے ملاقات ہوئی، انفلوئنزا میں مبتلا تھے۔ دیکھتے ہی بولے، خوب آئے کوٹھی کا نام تجویز کرو۔ میں نے کہا، آپ نے رودکار پر کیا لکھوا رکھا ہے؟ فرمایا، حمید بٹ اور محمود بٹ۔ عرض کیا، یہ کوٹھی کا نام ہے یا خاندان کا شجرۂ نسب۔ کہنے لگے ہرج کیا ہے۔ میں نے کہا ایسا نام بھی کیا جس کو نہ تو ادب سے لگاؤ نہ آرٹ سے تعلق۔ ثواب کی خاطر رکھتے تو کراماً کاتبین میں کیا قباحت تھی اور آرٹ مدِ نظر تھا تو یاجوج ماجوج رکھتے۔ اکتا کر بولے، ناک میں دم ہے، تم ہی بتاؤ، لیکن

میں منزل و نزل کا قائل نہیں۔ میں نے کہا 'بت کدہ' نام رکھیے، رفتہ رفتہ بت کدہ بن جائے گا۔''(4)

رشید صاحب معنیاتی اعتبار سے دو غیر متناسب الفاظ کو غیر متوقع طور پر یکجا کر دیتے ہیں جن کا وقوع عام طور پر ذہن میں نہیں آتا۔ اسی کو قولِ محال کہتے ہیں۔ پھر ان دونوں میں تناسب پیدا کر کے مزاح کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں، مثلاً ذیل کے اقتباس میں 'عدالت' اور 'قیامت' جیسے الفاظ کی یکجائی ظرافت کا رنگ پیدا کر دیتی ہے:

''گواہ قربِ قیامت کی دلیل ہے۔ عدالت سے قیامت تک جس سے مفر نہیں وہ گواہ ہے۔ عدالت مختصر نمونہ قیامت ہے اور قیامت وسیع پیمانے پر نمونہ عدالت۔ فرق یہ ہے کہ عدالت کے گواہ انسان ہوتے ہیں اور قیامت کے گواہ فرشتے جو ہمارے اعمال لکھتے ہیں اور خدا کی عبادت کرتے ہیں۔''(5)

ایک اور مثال میں رشید احمد صدیقی نے کھچڑی اور کیمیا جیسے دو غیر متناسب الفاظ کو یکجا کر دیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''ایک دفعہ عطاء اللہ خاں درانی کے کمرے میں پہنچ گئے۔ خان کو کیمیا بنانے اور کھچڑی پکانے کا غیر معمولی شوق تھا۔ صبح سے شام تک سید محمود (بگی بارک) کے برآمدے میں انگیٹھی دہکتی رہتی۔ کیمیا سے سیر ہو جاتے تو کھچڑی کی دیگچی آگ پر رکھ دیتے اور کھچڑی سے فراغت پاتے تو کیمیا میں مصروف ہو جاتے۔''(6)

ایک اور مثال میں شعر اور بسکٹ جیسے الفاظ کو یکجا کر کے طنز و ظرافت کا رنگ پیدا کیا ہے:

''حاجی صاحب شعر کہتے ہیں اور بسکٹ بیچتے ہیں۔ شعر اور بسکٹ دونوں خستہ۔ حاجی صاحب جس خلوص کے ساتھ شعر کہتے ہیں اس سے زیادہ مہنگے بسکٹ بیچتے ہیں۔''(7)

رشید صاحب نے موازنے کی تکنیک سے بھی مزاح کا رنگ پیدا کیا ہے۔ وہ اپنے ایک

مضمون میں ارہر کے کھیت کا موازنہ ہائڈ پارک سے اس طرح کرتے ہیں کہ ظرافت کا رنگ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

"دیہات میں ارہر کے کھیت کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ہائڈ پارک کو لندن میں ہے۔ دیہات اور دیہاتیوں کے سارے منصبی فرائض، فطری حوائج اور دوسرے حوادث یہیں پیش آتے ہیں۔ ہائڈ پارک کی خوش فعلیاں آرٹ یا اس کی عریانیوں پر ختم ہو جاتی ہیں۔ ارہر کے کھیت کی خوش فعلیاں اکثر واٹرلو پر تمام ہوتی ہیں۔" (8)

رشید احمد صدیقی نے طنز و مزاح کی تخلیق میں ان تمام وسائل (Devices) سے کام لیا ہے جن کا تعلق زبان سے ہے، مثلاً رعایتِ لفظی، تجنیسِ صوتی، قولِ محال، تضاد، تکرار، متوازیت، موازنہ، تحریف، کفالتِ لفظی، وغیرہ۔ ان کے علاوہ رشید صاحب نے ظرافت کا رنگ پیدا کرنے کے لیے ایک اور تکنیک بھی استعمال کی ہے جسے Personification کہتے ہیں۔ انھوں نے اپنی بعض تحریروں میں غیر ذی روح اشیا کو اس طرح پیش کیا ہے جیسے کہ وہ ذی روح ہوں۔ اس تکنیک کو انھوں نے اس طرح برتا ہے کہ ظرافت کا رنگ خود بخود پیدا ہو گیا ہے۔ اپنے ایک مضمون "وکیل صاحب" میں ایک وکیل کی زبوں حالی کی تصویر کشی کرتے ہوئے وہ اس کی میز کا حال یوں بیان کرتے ہیں:

"ایک ٹوٹے ہوئے سائبان میں ایک خانہ ساز کرسی پر بیٹھے ہوئے ہیں۔ سامنے ان کے خیالات کی طرح ڈانوا ڈول ایک میز ہے جس کا ایک پاؤں کسی حادثے کی نذر ہو گیا تھا"۔ (9)

اسی نوع کا ایک اور اقتباس ان کے مضمون "ماتا بدل" سے پیش ہے:

"منشی چھیل بہاری دفتر میں روزنامچہ سر کے نیچے رکھے خراٹے لے رہے تھے۔ موٹے شیشے کی عینک ناک سے پھسل کر نیم کشادہ دہن میں آ گئی تھی اور ہر سانس کے ساتھ حلق تک پہنچنے کی کوشش کر رہی تھی"۔ (10)

ان کے ایک مضمون "دھوبی" سے بھی ایسی ہی ایک مثال پیش ہے، جس میں غیر ذی روح کو ذی روح کے طور پر اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مضحک پہلو سامنے آ گیا ہے:

"میں اپنے کپڑے دھوبی کو پہنے دیکھ کر بہت متاثر ہوا ہوں، کہ دیکھیے زمانہ ایسا آ گیا کہ یہ غریب میرے کپڑے پہننے پر اتر آیا۔ گو اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ اپنی قمیص دھوبی کو پہنے دیکھ کر میں نے دل ہی دل میں افتخار بھی محسوس کیا ہے۔ اپنی طرف سے نہیں تو قمیص کی طرف سے۔ اس لیے کہ میرے دل میں یہ وسوسہ ہے کہ اس قمیص کو پہنے دیکھ کر مجھے درپردہ کسی نے اچھی نظر سے نہ دیکھا ہوگا۔ ممکن ہے خود قمیص نے بھی اچھی نظر سے نہ دیکھا ہو۔" (11)

رشید احمد صدیقی نے اپنی تحریروں میں رعایتِ لفظی اور الفاظ کے الٹ پھیر، نیز ضلع جگت سے بھی طنز و مزاح کا رنگ پیدا کیا ہے۔ رشید صاحب لفظ کی حرکی قوت (Dynamism) سے بخوبی واقف تھے اور اسے تخلیقی طور پر برتنے اور بروئے کار لانے کا انھیں گر معلوم تھا۔ وہ اس فن سے بخوبی واقف تھے کہ الفاظ یا فقروں کو ادل بدل کر یا ان میں الٹ پھیر اور تحریف و تصریف پیدا کر کے یا محض ان کی تکرار کے ذریعہ یا ان میں ذو معنیت پیدا کر کے یا انھیں نفی و اثبات یا تذکیر و تانیث کی شکل دے کر کس طرح طنز کا لہجہ اور ظرافت کا رنگ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں جو ان کی تصنیف 'مضامینِ رشید' سے لی گئی ہیں:

- "دیوتاؤں کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ جسے عزیز رکھتے ہیں، اسے دنیا سے جلد اٹھا لیتے ہیں۔ دیویوں کے بارے میں سنا ہے کہ وہ جس کو عزیز رکھتی ہیں اسے کہیں کا نہیں رکھتیں۔" ("اپنی یاد میں")
- "عورتوں کے بارے میں میری کچھ بھی رائے کیوں نہ ہو جنسی میلانات کو بڑی اچھی چیز سمجھتا تھا اور جو ایسا نہیں سمجھتا تھا اس کو کسی جنس میں نہیں سمجھتا تھا۔" ("اپنی یاد میں")
- "مجھے اشعار یاد نہیں رہتے، اور جو یاد آتے ہیں وہ شعر نہیں رہ جاتے۔" ("دھوبی")
- "ہندوستانی کسانوں کو دیکھتے ہوئے یہ بتانا مشکل ہے کہ ان کے بال بچے مویشیان

ہیں یا مویشیان ان کے ہاں بچے۔'' (''گواہ'')

- ''ہر مرض کی ایک حد ہونی چاہیے۔ ورنہ مریض کو اختیار ہے کہ وہ حد سے گذر جائے۔''
(''شیطان کی آنت'')

رشید احمد صدیقی کی ظرافت میں ہمیں جا بجا طنز کا عنصر بھی ملتا ہے۔ اسی طرح جہاں انھوں نے طنز کیا ہے وہاں ظرافت کا رنگ بھی جھلک اٹھا ہے۔ رشید صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ہر اچھی ظرافت ایک قسم کی خوش گوار طنز ہوتی ہے اور ہر خوش گوار طنز بجائے خود ایک لطیف ظرافت۔''(12) اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کا بہترین ثبوت خود رشید احمد صدیقی کی طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں میں نظر آتا ہے۔ بقولِ آل احمد سرور ''رشید صاحب ہنسی ہنسی میں نہ صرف بہت کچھ کہہ جاتے ہیں بلکہ سوچنے کے لیے بھی بہت کچھ چھوڑ جاتے ہیں۔''(13) ان کے خیال میں رشید صاحب کا طنز و مزاح صرف ''خوانِ مسرت'' نہیں، ''سامانِ بصیرت'' بھی ہے۔ رشید صاحب کے یہاں یہ خوبی اس وجہ سے ہے کہ ان کے اسلوب میں طنز اور مزاح کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ رشید احمد صدیقی کا خواہ طنز ہو یا مزاح، اس کی تخلیق زبان کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن نہیں۔

حواشی

1- شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں ڈیوڈ لاج کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''فکشن کی نثر، یعنی تخلیقی نثر میں زبان کا عمل وہی ہوتا ہے جو شاعری میں ہوتا ہے''۔ دیکھیے شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ''رشید احمد صدیقی کا نثری آہنگ''، مشمولہ رشید احمد صدیقی: آثار و اقدار، مرتبہ اصغر عباس (علی گڑھ: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 1984)، ص 251۔
2- رشید احمد صدیقی، ''اپنی یاد میں''، مشمولہ مضامینِ رشید از رشید احمد صدیقی (دہلی: انجمن ترقی اردو [ہند] 1975)۔ ص 77۔
3- رشید احمد صدیقی، ''شیطان کی آنت''، مشمولہ ایضاً، ص 150۔
4- رشید احمد صدیقی، ''کارواں پیداست''، مشمولہ ایضاً، ص 72-71۔
5- رشید احمد صدیقی، ''گواہ''، مشمولہ ایضاً، ص 132۔
6- رشید احمد صدیقی، ''مرشد''، مشمولہ ایضاً، ص 129۔
7- رشید احمد صدیقی، ''حاجی صاحب''، مشمولہ ایضاً، ص 20۔
8- رشید احمد صدیقی، ''ارہر کا کھیت''، مشمولہ ایضاً، ص 125۔
9- رشید احمد صدیقی، ''وکیل صاحب''، مشمولہ ایضاً، ص 63-62۔
10- رشید احمد صدیقی، ''ماتا بدل''، مشمولہ ایضاً، ص 165۔
11- رشید احمد صدیقی، ''دھوبی''، مشمولہ ایضاً، ص 51۔
12- رشید احمد صدیقی، طنزیات و مضحکات (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ)، ص 165۔
13- آل احمد سرور، ''رشید احمد صدیقی''، مشمولہ نئے اور پرانے چراغ (لکھنؤ: ادارہ فروغ اردو، 1955)، ص 394۔

(1998)

ذاکر حسین

زبان اور اسلوب

ڈاکٹر ذاکر حسین 1897 میں پیدا ہوئے، لیکن جب انھوں نے ہوش سنبھالا تو بیسویں صدی شروع ہو چکی تھی۔ اسلامیہ ہائی اسکول، اٹاوہ سے میٹریکولیشن کا امتحان پاس کرنے کے بعد وہ علی گڑھ آ گئے اور محمڈن اینگلو اورینٹل (MAO) کالج میں رہ کر انٹر میڈیٹ اور بی۔اے۔ کی تعلیم حاصل کی۔ 1920 میں جب وہ ایم۔اے۔ کر رہے تھے تو اسی زمانے میں گاندھی جی علی گڑھ آئے۔ ان کی تحریک پر ذاکر صاحب نے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ ایم۔اے۔او۔ کالج کو خیر باد کہا اور الگ جا کر ایک قومی ادارے کی بنیاد ڈالی۔ اس وقت ذاکر صاحب کی عمر محض 23 سال تھی۔ مزید تعلیم کے لیے وہ جرمنی گئے اور وہاں سے 1925 میں معاشیات میں پی ایچ ڈی (Ph.D) کی ڈگری حاصل کی۔ ذاکر صاحب کی زندگی کے یہ ابتدائی پچیس تیس سال ان کی ذہنی تربیت اور ان کے شعور کی نشو و نما میں نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے جو کچھ بھی سیکھا اور حاصل کیا وہ انھی ماہ و سال کی گردش کا نتیجہ تھا۔ ان کی علمی اور ادبی صلاحیتوں کو بعد کے دور میں جو جلا ملی اس کا خمیر انھی ایام میں تیار ہوا۔ ان کے اسلوب اور انداز بیان کو متعین کرنے اور اس میں انفرادیت کا رنگ بھرنے میں اس دور کا نمایاں حصہ رہا ہے۔

ذاکر صاحب کی طالب علمی کا بہترین دور علی گڑھ میں گذرا۔ ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل اور ذہن و شعور کی تربیت میں علی گڑھ کا زبردست حصہ رہا ہے۔ اردو اور انگریزی تحریر و تقریر پر قدرت انھیں یہیں حاصل ہوئی۔ ذاکر صاحب کا شمار علی گڑھ کے ذہین طالب علموں میں ہوتا تھا اور ذہین طالب علموں کے جوہر یا تو کالج کے جلسوں اور علمی و ادبی اجتماعات میں کھلتے تھے یا پھر طلبہ کی یونین میں۔ رشید احمد صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ذاکر صاحب کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ ان کی اردو کی تقریر و تحریر بہتر ہوتی ہے یا انگریزی کی۔''(1) ذاکر صاحب کا شمار اس دور کے علی گڑھ کے بہترین مقررین میں ہوتا تھا۔ یونین ہال کے جلسوں میں جب وہ تقریر کرنے کھڑے ہوتے تھے تو ایک سماں بندھ جاتا تھا اور بقول رشید احمد صدیقی ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ''کوئی بہت بڑا شاعر اپنی بہترین نظم سنا رہا ہے جس کے ایک ایک شعر پر مجمع تلے اوپر ہو رہا ہے۔''(2) ذاکر صاحب کی تقریر میں بہت روانی ہوتی تھی۔ ان کے الفاظ برجستہ، جملے برمحل اور عبارت صاف اور شگفتہ ہوتی تھی۔ خیالات میں تازگی اور توانائی پائی جاتی تھی۔ ذاکر صاحب کو جو قدرت تقریر پر حاصل تھی وہی قدرت انھیں تحریر پر بھی حاصل تھی۔ مشکل سے مشکل موضوع پر بھی جب وہ قلم اٹھاتے تو زبان کی روانی اور بیان کی قدرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔ مضمون نگاری کا شوق انھیں بچپن ہی سے تھا۔ علی گڑھ میں طالب علمی کے زمانے میں وہ کالج میگزین میں رپ (RIP) کے نام سے مضامین لکھا کرتے تھے۔ موضوع پر ان کی نظر بہت گہری ہوتی تھی۔ ان کا انداز بھی بیحد دل کش ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ ان کے مضامین کا بڑے شوق سے انتظار کیا کرتے تھے۔ اظہار بیان پر جو قدرت اور عبور انھیں اردو میں حاصل تھا وہی انگریزی میں بھی حاصل تھا۔ انگریزی زبان میں ان کی لیاقت اور صلاحیت کو دیکھ کر ایک بار مسلم یونیورسٹی کے پرووائس چانسلر مسٹر ریمز باتھم نے کہا تھا کہ ''ڈاکٹر ذاکر حسین کی انگریزی تحریر و تقریر بالخصوص ان کی حاضر جوابی کا مقابلہ برطانوی پارلیمنٹ کے بہترین اراکین سے کیا جا سکتا ہے۔''(3) رشید احمد صدیقی کے ذاکر صاحب سے بڑے گہرے، دیرینہ اور دوستانہ مراسم تھے۔ انھیں ذاکر صاحب کی تقریریں سننے کا بارہا اتفاق ہوا تھا۔ ان کا خیال ہے کہ ذاکر صاحب کی تقریر ہر طرح کے تکلفات سے قطعی بری، رواں، نپی تلی، دل نشیں اور فکر انگیز ہوتی تھی۔ ذاکر صاحب کا یہی اسلوب اور انداز بیان ان کی تحریروں میں بھی جھلکتا تھا۔

(2)

ذاکر صاحب نے بچوں کے لیے کہانیاں بھی لکھیں اور معاشیات کے دقیق مسائل پر بھی قلم اٹھایا۔ انھوں نے افلاطون کی Republic کا اردو میں ترجمہ بھی کیا اور تعلیمی موضوعات پر خطبات بھی تحریر کیے۔ علاوہ ازیں ہندوستان میں تعلیم کی تعمیرِ نو کے بارے میں بھی خامہ فرسائی کی۔ ذاکر صاحب کی یہ تمام تحریریں مواد و موضوع کے اعتبار سے تو اہم ہیں ہی، زبان و اسلوب اور اندازِ بیان کے نقطۂ نظر سے بھی انفرادی شان رکھتی ہیں۔ 'ابو خاں کی بکری' سے قطع نظر جس کا انداز تمثیلی ہے، ذاکر صاحب کا اسلوب بالعموم براہِ راست (Direct) اسلوب کی عمدہ مثال پیش کرتا ہے، جس میں رمز و اشارہ اور کنایہ نیز علامت و استعارہ سے کام نہیں لیا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب شاعرانہ اندازِ بیان سے کوسوں دور ہے۔ ان کے یہاں نہ تو مقفّیٰ و مسجّع عبارات ملتی ہیں اور نہ رعایتِ لفظی نظر آتی ہے، اور نہ اس طرح کی کسی اور تزئینی اور تکلفات سے کام لیا گیا ہے۔ وہ اپنی بات سلیس، بے ساختہ اور رواں انداز میں کہتے چلے جاتے ہیں جسے ہم اردو کا بنیادی اسلوب کہہ سکتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کو بھی اس امر سے اتفاق ہے۔ انھوں نے بجا طور پر ذاکر صاحب کی نثر کو اردو کے "بنیادی اسلوب" کی ایک مثال قرار دیا ہے۔ (4) ذاکر صاحب کی نثر سادہ لیکن معیاری اور علمی نثر ہے۔ ان کے یہاں نہ تو بے جا عربیت اور فارسیت پائی جاتی ہے اور نہ ہندی الفاظ کا بے جا اور بے دھڑک استعمال ملتا ہے۔ محاورات بھی انھوں نے وہی استعمال کیے ہیں جو اردو بول چال کا حصہ ہیں اور جن سے اردو زبان کی روانی مجروح نہیں ہونے پاتی۔ ذاکر صاحب کے جملے بالعموم چھوٹے ہوتے ہیں، جس طرح بات چیت کے دوران ادا کیے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں بات کو سمجھا سمجھا کر کہنے کا انداز ملتا ہے، جسے وضاحتی انداز کہہ سکتے ہیں۔ اسی لیے جملوں کو ترکیب دینے والے فقرے اور ٹکڑے بھی عموماً چھوٹے ہوتے ہیں اور بعض جگہوں پر ان ٹکڑوں کو دہرایا جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کے یہاں اگر کوئی بڑا جملہ پایا جاتا ہے تو وہ انھی چھوٹے چھوٹے فقروں اور ٹکڑوں کو ملا کر بنتا ہے جس سے پیچیدگی پیدا نہیں ہونے پاتی اور نہ نحوی ترکیب میں کوئی الجھاؤ پیدا ہوتا ہے۔

آلِ احمد سرور نے ایک جگہ نظم اور نثر کی زبان میں فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ نظم کی زبان "تخلیقی" ہوتی ہے، اور نثر کی زبان "تعمیری"۔ (5) انھوں نے نثر کے اسلوب میں تعمیری

اظہار کو بنیادی شرط قرار دیا ہے، جس طرح کہ نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ذاکر صاحب کی نثر تعمیری اظہار کی ایک بہترین مثال پیش کرتی ہے۔ تعمیری اظہار میں خیالات نہایت واضح ہوتے ہیں اور اظہار یا اندازِ بیان براہِ راست ہوتا ہے، جب کہ تخلیقی اظہار میں اظہار رمزیہ اور علامتی ہوتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوب کے اعتبار سے شاعری کا تعلق بنیادی طور پر تخلیقی اظہار سے ہے، لیکن بعض ادیبوں کی نثر بھی تخلیقی اظہار کا اعلیٰ نمونہ ہوتی ہے۔ ایسی نثر شاعری سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ اس میں رمزیہ اسلوب پیدا ہو جاتا ہے اور یہ اشارہ، کنایہ، علامت اور استعارہ جیسے شاعرانہ وسائل سے کام لینے لگتی ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر نہ تو رمزیہ اور علامتی ہے اور نہ تخلیقی۔ اسی لیے یہ ترسیلی الجھنوں سے پاک ہے اور قاری سے براہِ راست رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

(3)

ذاکر صاحب نے جب ہوش سنبھالا تو ان کے سامنے نثر کے دو بنیادی اسالیب موجود تھے۔ جیسا کہ ذکر ہوا، ذاکر صاحب کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل علی گڑھ میں ہوئی اور ان کی علمی و ادبی صلاحیتوں کو جلا یہیں کے ماحول سے ملی۔ ذاکر صاحب کے سامنے ایک اسلوب تو خود سرسید احمد خاں کا تھا جو سادہ اور براہِ راست اسلوب تھا اور جس میں نہ محاورہ بندی تھی اور نہ مرصع کاری۔ زبان کا پُرشکوہ اندازِ بیان بھی اس میں مفقود تھا اور شاعرانہ اظہار سے تو یہ اسلوب عاری تھا ہی۔ سرسید کے اس اسلوب کا براہِ راست تعلق میر امّن کے اسلوب سے تھا جو اردو کا سادہ اور رواں اسلوب تھا۔ سرسید کے رفقا میں حالی اس اعتبار سے سب سے زیادہ ممتاز درجہ رکھتے ہیں کہ انھوں نے اس اسلوب کو اپنی تحریروں میں برتنے کی کوشش کی۔ حالی نے دراصل سادہ نگاری اور براہِ راست اندازِ بیان کی اس روایت کو مستحکم کیا تھا جس کی بنیاد سرسید نے ڈالی تھی، لہٰذا حالی کے اسلوب کو ہم سرسید کے اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں، جس طرح کہ سرسید کا اسلوب میر امّن کے اسلوب کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعد کے دور میں یہی اسلوب مولوی عبدالحق نے اختیار کیا اور یہی ذاکر صاحب نے۔ سرسید اور حالی کے اسالیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ آلِ احمد سرور کے خیال میں "سرسید اور حالی کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت

ہے۔یعنی نہ لفاظی ہے اور نہ ناہمواری۔''(6) سرسید اور حالی کے اسالیب کی جن خصوصیات کا ذکر یہاں کیا گیا ہے ان کا عکس مولوی عبدالحق اور ذاکر صاحب کی نثر میں بہ خوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ وہ خواہ سرسید ہوں یا حالی، عبدالحق ہوں یا ذاکر حسین، ان سب نے زبان کے عصری تقاضوں کو پورا کرنے، زبان میں اپنے عہد کی روح کو جذب کرنے اور زبان کو زمانے کی بدلتی قدروں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ظاہر ہے کہ ان چیزوں کا ساتھ رمزیہ یا شاعرانہ اسلوب نہیں دے سکتا تھا۔

ذاکر صاحب کے سامنے دوسرا اسلوب مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' کا تھا جو بے انتہا مرصع ومسجع اور مقفیٰ اسلوب تھا جس کے ہر جملے میں تک بندی اور قافیہ پیمائی پائی جاتی تھی اور جو فارسی الفاظ وتراکیب سے حد درجہ بوجھل اور لفظی ومعنوی صنعتوں سے گراں بار اسلوب تھا۔ذاکر صاحب کے مزاج اور عصری تقاضوں سے یہ اسلوب کسی بھی طرح میل نہیں کھاتا تھا۔

ذاکر صاحب نے مختلف النوع موضوعات پر قلم اٹھایا۔ان کے دائرۂ فکر میں قومی اور بنیادی تعلیم کے مسائل سے لے کر بچوں کی تربیت، معاشیات، مذہب، ادب، سیاست، تہذیب وتمدن اور حالات حاضرہ جیسے تمام موضوعات شامل تھے۔ان تمام باتوں کے اظہار کے لیے وہ ایک ایسی زبان کو بروئے کار لانا چاہتے تھے جو ترسیل کی الجھنوں سے پاک، شاعرانہ انداز بیان سے مبرا اور رمزیہ تکلفات سے آزاد ایک نہایت سادہ، رواں اور براہ راست زبان ہو، ورنہ وہ اپنے مافی الضمیر کو کماحقہٗ ادا نہیں کر سکتے تھے۔سرسید نے اردو زبان کو بہت کچھ اس لائق بنا دیا تھا کہ وہ عصری تقاضوں کو پورا کر سکے۔سرسید کے سامنے زبان کا افادی پہلو تھا، تخلیقی یا تاثراتی پہلو نہیں۔سرسید نے اس میں عصری روح پھونکی تھی۔اسی لیے ان کی نثر اگرچہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے ایک ''خالی خولی'' نثر تھی، لیکن ایک ترقی یافتہ اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ تھی۔ذاکر صاحب نے سرسید کے اسلوب کو مشعل راہ بنایا اور زبان سے تقریباً وہی کام لیا جو سرسید لے چکے تھے۔ذاکر صاحب کو اردو زبان کا معیاری روپ اور لب ولہجہ ملا تھا جس میں ہر طرح کے خیال کے اظہار کی قوت، قدرت اور صلاحیت موجود تھی۔ذاکر صاحب نے زبان سے وہ کام لیا جو ایک عصری مزاج داں لینا چاہتا ہے۔اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ زبان ذاکر صاحب کے تابع تھی، ذاکر صاحب زبان کے تابع نہ تھے۔ذاکر صاحب کی زبان پر ایک جگہ تبصرہ کرتے ہوئے محمد مجیب نے لکھا ہے کہ ادبی تصانیف میں زبان کی قینچی اکثر کاٹنے والے کے قابو میں نہیں رہتی، خود اپنے ہنر دکھانے لگتی ہے، لیکن ذاکر صاحب کی قدرتی استعداد نے زبان کو اپنا خادم بنا کر ان کی تحریروں میں وہ خوبیاں پیدا کر دی ہیں جو ادیبوں کی تحریر کو برسوں کی مشق اور محنت کے بعد نصیب ہوتی ہیں۔'' (7) مجیب صاحب کی اس رائے سے ہر وہ شخص اتفاق کرے گا جس نے ذاکر صاحب کی تحریروں کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا ہے اور ان کے اسلوب اور انداز بیان کو قریب سے دیکھا ہے۔

(4)

ذاکر صاحب کی زبان اور ان کے اسلوب کی بعض خصوصیات کو ذیل میں بیان کیا جاتا ہے:

1- ذاکر صاحب کی نثر کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ وہ بالعموم چھوٹے جملے استعمال کرتے ہیں۔اگر کسی جملے کی نحوی ترکیب طویل ہونے لگتی ہے تو وہ اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں جن میں سے کسی ایک ٹکڑے کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے جو دوسرے تمام ٹکڑوں سے بڑا ہوتا ہے اور مکمل جملہ ہوتا ہے۔ذیل کی مثال سے یہ بات بہ خوبی واضح ہو جائے گی (8):

''اس نصب العین کے حصول کے لیے جو نظام تعلیم کارآمد ہو سکتا
تھا وہ وجود میں آ گیا، بہت کچھ دوسروں کی مدد سے، کچھ کچھ اپنی
کوشش سے۔'' (مسلمانوں کی تعلیم)

اس جملے میں بہ ظاہر تین ٹکڑے ہیں، ایک بڑا ٹکڑا اور دو چھوٹے ٹکڑے۔پہلا ٹکڑا بڑا ہے۔اس میں فاعل، فعل، مفعول، نیز مبتدا اور خبر سب اپنی اپنی جگہ بہت مناسب ہیں۔بقیہ دو ٹکڑے اس کے تابع ہیں۔ذاکر صاحب اسی بات کو تین ٹکڑوں میں کہنے کے بجائے، انہی الفاظ کو استعمال کرتے ہوئے صرف ایک جملے میں بھی کہہ سکتے تھے، یعنی:

اس نصب العین کے حصول کے لیے جو نظام تعلیم کارآمد ہو سکتا تھا وہ بہت کچھ دوسروں
کی مدد سے کچھ کچھ اپنی کوشش سے وجود میں آ گیا۔

یہاں نہ تو کوئی لفظ کم کیا گیا ہے اور نہ کسی لفظ کا اضافہ کیا گیا ہے، محض نحوی ترتیب کی تبدیلی سے تین ٹکڑوں کو ملا کر ایک جملہ بنا دیا گیا ہے، لیکن چوں کہ ذاکر صاحب بڑے جملے ترتیب

دینا پسند نہیں کرتے تھے، اس لیے انھوں نے اس جملے کو تین چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا۔ اس کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

> ''وہ ایسے تجربے کر سکیں گے جو حکومت شاید اپنے کام کے پھیلاؤ
> کی وجہ سے نہ کر سکے، اور وہ اپنے تجربوں سے، ان کی کامیابیوں
> سے اور ان کی ناکامیوں سے، حکومت کے پھیلے ہوئے تعلیمی کام کو نئی
> راہیں دکھا سکیں گے۔'' (بنیادی تعلیم)

یہ جملہ یوں بھی تحریر کیا جا سکتا تھا:

> وہ ایسے تجربے کر سکیں گے جو حکومت شاید اپنے کام کے پھیلاؤ کی
> وجہ سے نہ کر سکے اور وہ اپنے تجربوں، ان کی کامیابیوں اور ناکامیوں
> سے حکومت کے پھیلے ہوئے تعلیمی کام کو نئی راہ دکھا سکیں گے۔

ذاکر صاحب چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے اپنے مافی الضمیر کو کس طرح ادا کرتے تھے، اس کی ایک بہترین مثال درج ذیل ہے:

> ''تم جس دیس میں یہاں سے نکل کر جا رہے ہو وہ بڑا بدنصیب
> ملک ہے۔ وہ غلاموں کا ملک ہے۔ جاہلوں کا ملک ہے۔ بے
> انصافیوں کا ملک ہے۔ بے رحمیوں کا ملک ہے۔ ظالمانہ رسموں کا
> ملک ہے۔ غافل پجاریوں کا ملک ہے۔ افلاس اور ناداری کا ملک
> ہے۔ بھوک اور مصیبت کا ملک ہے۔ لیکن کیا کیجیے، تمھارا اور
> ہمارا ملک ہے۔ اسی میں جینا ہے اور اسی میں مرنا ہے۔ اس لیے یہ
> ملک تمھاری ہمتوں کے امتحان، تمھاری قوتوں کے استعمال
> اور تمھاری محبت کی آزمائش کی جگہ ہے۔'' (قومی تعلیم)

2- ذاکر صاحب کے اسلوب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ نثر کا ایک مخصوص آہنگ برقرار رکھنے کے لیے یا مخصوص نحوی توازن کے خیال سے جملوں کے اختتام میں مختلف افعال کی ایک ہی تصریفی شکل استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے اقتباس میں ان کے جملے لیں، کریں، ڈھونڈیں، اور ڈالیں پر ختم ہوتے ہیں جو مختلف افعال کی ایک ہی نوع کی تصریفی شکلیں ہیں:

> ''بہتر یہ ہے کہ ہم اپنے کام کا جائزہ لیں، اپنی کامیابیوں اور ناکامیوں
> دونوں سے سبق حاصل کریں، اور نصف صدی کے تجربے کی روشنی
> میں آگے کی راہ ڈھونڈیں، یعنی اپنے پچاس سال کے تعلیمی کام پر ایک
> تنقیدی نظر ڈالیں۔'' (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

اسی قسم کا ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

''کیا اسی سماج میں... کوئی گیت نہیں جو سب مل کر گائیں، کوئی تہوار نہیں جو سب مل کر منائیں، کوئی شادی نہیں جو سب مل کر رچائیں، کوئی دکھ نہیں جسے سب بٹائیں۔'' (بنیادی تعلیم)

3- جس طرح ذاکر صاحب افعال کی یکساں صورتیں استعمال کرتے چلے جاتے ہیں اسی طرح اسم کی یکساں صورتیں (بالعموم جمع کی صورتیں) بھی وہ تکرار کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے اقتباس میں جمع کی صورت ''وں'' مختلف اسما کے ساتھ ایک ہی جملے میں سات بار استعمال کی گئی ہے:

> ''اس لیے کہ قوم کے عام نصب العین کو بدلنے کا کام اس کے مدبّروں
> اور مفکروں، اس کے ادیبوں اور شاعروں، اس کے دینی خادموں
> اور سیاسی کارکنوں کا بھی ہے اور اس کے اعلیٰ اداروں کا بھی۔''
> (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

ایسی ہی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

> ''کیا حیاتِ ملی کے تمام گوشے جنھیں پست مقصدی نے اجاڑ دیا ہے،
> نئی امنگوں اور نئے ولولوں، کوششوں اور نئی اُمیدوں غرض ایک نئی
> زندگی کی بہار سے لہلہانے لگیں گے۔'' (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

4- ذاکر صاحب اپنی بات کو وضاحت کے ساتھ اور پھیلا کر کہنے کے عادی ہیں۔ ان کا یہ وضاحتی انداز بہت فطری معلوم ہوتا ہے۔ وہ بعض اوقات فقرے پر فقرہ بٹھاتے چلے جاتے ہیں۔

ذیل کے اقتباس میں فقرۂ شرطیہ جو ''اگر'' سے شروع ہوتا ہے کئی بار استعمال ہوا ہے:

> ''اگر ہم مسلمانوں کی حیثیت سے حریت خواہ ہونے پر مجبور ہیں، اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مامور ہیں، اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں جس میں امیر وغریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کردے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے۔'' (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

ایک اور اقتباس میں ''کب تک'' سے شروع ہونے والے فقرے ملاحظہ ہوں:

> ''ہم کب تک اس سیاسی ریگستان میں تل چلائیں، کب تک شبہے اور بدگمانی کے دھوئیں میں تعلیم کو دم گھٹ گھٹ کر سسکتے دیکھیں، کب تک ہم اس ڈر سے تھراتے رہیں کہ ہماری عمر بھر کی محنت کو کوئی ایک سیاسی حماقت، کوئی ایک سیاسی ضد بھسم کردے گی۔'' (بنیادی تعلیم)

5- ذاکر صاحب کے یہاں بعض اوقات الفاظ اور ترکیبیں تکرار کے ساتھ واقع ہوتی ہیں، مثلاً:

> ''درخت میں ہر ڈالی اور پتی بھی اپنا ایک وجود رکھتی ہے، لیکن ڈالی یا پتی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا۔ درخت سے الگ ہو کر ڈالی اور پتی کے لیے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں۔'' (قومی تعلیم)

اس مختصر سے اقتباس میں درخت، ڈالی، اور پتی کو تین تین بار دہرایا گیا ہے۔

6- ذاکر صاحب کے یہاں محاوروں کا وہ استعمال تو نہیں پایا جاتا جو ڈپٹی نذیر احمد اور خواجہ حسن نظامی کے یہاں ملتا ہے، لیکن ان کی نثر محاوروں سے عاری بھی نہیں۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ''یہ بڑا پتّا مارنے کا کام ہے۔''
- ''یوں مل جل کر کام کرنے میں کھوے سے کھوا چھلتا ہے۔''
- ''جس میں اپنے کو بدلتے رہنے کی طاقت نہ رہے وہ بھی موت ہی کے گھاٹ اترتا ہے۔''
- ''سب کو ایک ہی لکڑی سے ہانکا جاتا ہے۔''
- ''کیا اس وقت بھی ہمارا نصاب ایسا ہی چوں چوں کا مربا ہوگا۔''
- ''خوشامد کا جادو بڑے بڑے گھاگھوں پر چل جاتا ہے۔''
- ''تمدنی زندگی میں دیے سے دیا یوں ہی جلتا رہا ہے۔''
- ''اور کون سی سرسوں ہے جو ہتھیلی پر جم جاتی ہے۔''
- ''نئی دواؤں کو برتتے ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن ہوئے ہیں۔''
- ''جو خود تھالی کے بینگن کی طرح ادھر اُدھر لڑھکتا ہو وہ دوسروں کو ایک سمت میں کیسے چلا سکتا ہے۔''
- ''وہ اس دشمن سے چوکنا رہے کہ ذرا آنکھ جھپکی اور اس نے وار کیا۔''
- ''مسلمان ہونے کے معنی یہ نہیں کہ آدمی ایک خاص جماعت سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے دنیاوی اور سیاسی مفاد کی اُدھیڑبُن میں لگا رہتا ہے۔''

7- ذاکر صاحب نے اپنی تحریروں میں بعض جگہ ہندی نژاد الفاظ بڑی خوبصورتی کے ساتھ کھپائے ہیں۔ ہندی الفاظ کے استعمال میں انھوں نے ایک طرف اگر سیاق وسباق کا خیال رکھا ہے تو دوسری طرف ترسیل کی آسانی بھی ان کے پیشِ نظر رہی ہے، یعنی کہ جو بات وہ کہنا چاہتے ہیں اسے اچھی طرح کہہ سکیں۔ ہندی الفاظ کے استعمال سے انھوں نے نثر کے آہنگ کو کہیں بھی مجروح ہونے نہیں دیا۔ اسی لیے یہ الفاظ گراں نہیں گذرتے۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو میں ان الفاظ کے مترادفات نہیں پائے جاتے۔ لیکن پھر بھی انھوں نے ان الفاظ کا استعمال کیا ہے جو ان کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ''سخت بیماری کی حالت میں جسم اپنے روگ کو دور کرنے کے لیے کچھ نہ کچھ کرتا ہے۔''

- ''ہر ہندوستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کرکے ہی وہ اپنی ترقی کی راہ نکال سکتا ہے۔''
- ''اپنی قومی زندگی کے تحفظ و ترقی کے لیے ایک نئے نظام کی داغ بیل ڈالنے کا کٹھن مگر ضروری کام شروع کردیں۔''
- ''کلکتے کے ایک کالج میں 13 ہزار ودیارتھی تعلیم پاتے ہیں۔''
- ''ہماری رنگا رنگ دنیا میں ایسی چیزوں کی کیا کمی ہے، جنھیں دیکھ کر آدمی اچمبھے سے انگلی دانتوں میں دبالے۔''
- ''جو پھر سنسار کے اندھیرے میں ہر تاریک گوشے کو اجاگر کرنے میں مدد دیتا ہے۔''
- ''کوئی دنیا کو بنانے والے اور پالن ہار کے دھیان میں سرشار ہے۔''
- ''جسم کا دکھ بالکل میکانکی طور پر ہماری ساری توجہ اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔''

ڈاکٹر ذاکر حسین کی زبان و اسلوب کا یہ ایک سرسری جائزہ ہے۔ اگر ان کی نثر کا لسانیات کی ہر سطح پر بہ نظر غائر مطالعہ و تجزیہ کیا جائے تو زبان و اسلوب کے بے شمار خصائص سامنے آسکتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے، جن کا ذکر اس مضمون میں پہلے بھی آچکا ہے، ذاکر صاحب کی نثر کا لسانی بنیادوں پر نہایت قابل قدر جائزہ اور تجزیہ پیش کیا ہے۔ ذاکر صاحب کی تحریروں سے بے شمار مثالیں پیش کرتے ہوئے انھوں نے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے کہ ذاکر صاحب کی نثر اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال پیش کرتی ہے، اور ان کا اسلوب ''سادگی، ہمواری اور ہم آہنگی'' کی بہت اچھی مثال فراہم کرتا ہے۔ بقول نارنگ ''اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔''(9)

حواشی

1- رشید احمد صدیقی، 'ذاکر صاحب' (دہلی: کتابی دنیا لمیٹیڈ، س ن)، ص 35۔

2- ایضاً، ص 25۔

3- ایضاً، ص 35۔

4- دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال،'' مشمولہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' از گوپی چند نارنگ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)۔

5- آل احمد سرور، ''نثر کا اسٹائل''، مشمولہ 'نظر اور نظریے' از آل احمد سرور (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، 1973) ص 46۔

6- ایضاً، ص 48۔

7- محمد مجیب، ''پیش لفظ''، 'تعلیمی خطبات' از ذاکر حسین (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، 1982) ص 10۔

8- یہ اور اس کے بعد کی تمام مثالیں ڈاکٹر ذاکر حسین کی تصنیف 'تعلیمی خطبات' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، 1982) سے لی گئی ہیں۔

9- گوپی چند نارنگ، محولۂ بالا کتاب، ص 402۔

(1989)

بیدی کی زبان

اردو کے افسانوی ادب میں راجندر سنگھ بیدی کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ انھیں اردو کا صفِ اول کا افسانہ نگار تسلیم کیا گیا ہے۔ بیدی کے بارے میں نقادوں کی یہ عام رائے ہے کہ وہ ایک اعلیٰ فن کار ہیں اور ان کے یہاں فن کی پختگی اور گہرائی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور انسانی فطرت اور نفسیات کا عمیق مطالعہ بھی پایا جاتا ہے، نیز ان کی کہانیاں اپنے اندر فنی ندرت، ذہانت اور سماجی شعور رکھتی ہیں اور ذہن پر دیرپا اثر چھوڑتی ہیں۔ ان کی کہانیوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ روس کے عظیم افسانہ نگار چیخوف کی یاد دلاتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی کی کہانیاں فنی اعتبار سے بالکل منفرد ہیں۔ ان میں اچھی کہانیوں کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں اور بقول خلیل الرحمٰن اعظمی ''ان کے کسی افسانے میں فنِ افسانہ نگاری کے اعتبار سے کوئی کور کسر نہیں ہے''۔ (1)

لیکن جہاں تک کہ بیدی کی زبان کا تعلق ہے، اردو کے تقریباً سبھی نقادوں نے اس پر اعتراضات کیے ہیں۔ بعض نقادوں نے تو بیدی کی زبان کی کھل کر نکتہ چینی کی ہے۔ اسلوب احمد انصاری اپنے مضمون 'بیدی کا فن' میں لکھتے ہیں:

> ''زبان کے موثر استعمال کے لیے جس نزاکتِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے، اس کی بیدی کے یہاں افسوس ناک کمی ہے۔''(2)

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

> ''بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے، اور وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں ہے۔ ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی۔''(3)

اسلوب احمد انصاری نے بیدی کی زبان پر یہ بھی اعتراض کیا ہے کہ ان کے ''اکثر جملوں کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت نظر آتی ہے''، نیز ''ان کے بیان کا تکلف اور مصنوعی پن پوری کہانی کی فضا سے غیر آہنگ ہوتا ہے، اس لیے ابلاغ کے مقصد کو جھٹلا دیتا ہے۔''(4) بیدی کی زبان کے بارے میں ان کا یہ بھی مشاہدہ ہے کہ ''وہ بعض جگہ ہندی کے نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لا کر عبارت کی سبک روی میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔''(5) بیدی کی زبان کے بارے میں اسلوب صاحب کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ وہ الفاظ کے در و بست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے، اور ''زبان کو غلط اور بے ڈھنگے طور پر' استعمال کرتے ہیں جس کا ان کے پاس کوئی جواز نہیں ہے۔

بیدی کی زبان کی کمزوری کا ذکر ہر اس نقاد نے کیا ہے جس نے بیدی پر کچھ نہ کچھ لکھا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے تحقیقی مقالے 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں بیدی کی افسانہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی کمزوری ان کے یہاں زبان کا کہیں کہیں غلط اور خام استعمال ہے۔''(6)

گوپی چند نارنگ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (Main Stream) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔''(7)

اردو کے افسانوی ادب کے معتبر نقاد وقار عظیم اپنی تصنیف 'نیا افسانہ' میں بیدی کی زبان پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> ''بیدی کے فن کا ایک اور پہلو ان کی زبان ہے۔ عام طور پر ان کی زبان کے اس حصے پر اعتراض کیا جاتا ہے جس پر مقامی اثرات

بیدی کی زبان

اردو کے افسانوی ادب میں راجندر سنگھ بیدی کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ انھیں اردو کا صفِ اول کا افسانہ نگار تسلیم کیا گیا ہے۔ بیدی کے بارے میں نقادوں کی یہ عام رائے ہے کہ وہ ایک اعلیٰ فن کار ہیں اور ان کے یہاں فن کی پختگی اور گہرائی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور انسانی فطرت اور نفسیات کا عمیق مطالعہ بھی پایا جاتا ہے، نیز ان کی کہانیاں اپنے اندر فنی ندرت، ذہانت اور سماجی شعور رکھتی ہیں اور ذہن پر دیرپا اثر چھوڑتی ہیں۔ ان کی کہانیوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ روس کے عظیم افسانہ نگار چیخوف کی یاد دلاتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی کی کہانیاں فنی اعتبار سے بالکل منفرد ہیں۔ ان میں اچھی کہانیوں کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں اور بقول خلیل الرحمٰن اعظمی ''ان کے کسی افسانے میں فنِ افسانہ نگاری کے اعتبار سے کوئی کور کسر نہیں ہے''۔ (1)

لیکن جہاں تک کہ بیدی کی زبان کا تعلق ہے، اردو کے تقریباً سبھی نقادوں نے اس پر اعتراضات کیے ہیں۔ بعض نقادوں نے تو بیدی کی زبان کی کھل کر نکتہ چینی کی ہے۔ اسلوب احمد انصاری اپنے مضمون ''بیدی کا فن'' میں لکھتے ہیں:

''زبان کے موثر استعمال کے لیے جس نزاکتِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے، اس کی بیدی کے یہاں افسوس ناک کمی ہے۔''(2)

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

''بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے، اور وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں ہے۔ ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی۔''(3)

اسلوب احمد انصاری نے بیدی کی زبان پر یہ بھی اعتراض کیا ہے کہ ان کے ''اکثر جملوں کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت نظر آتی ہے''، نیز ''ان کے بیان کا تکلف اور مصنوعی پن پوری کہانی کی فضا سے غیر آہنگ ہوتا ہے، اس لیے ابلاغ کے مقصد کو جھٹلا دیتا ہے۔''(4) بیدی کی زبان کے بارے میں ان کا یہ بھی مشاہدہ ہے کہ ''وہ بعض جگہ ہندی کے نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لاکر عبارت کی سبک روی میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔''(5) بیدی کی زبان کے بارے میں اسلوب صاحب کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ وہ الفاظ کے در و بست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے، اور ''زبان کو غلط اور بے ڈھنگے طور پر'' استعمال کرتے ہیں جس کا ان کے پاس کوئی جواز نہیں ہے۔

بیدی کی زبان کی کمزوری کا ذکر ہر اس نقاد نے کیا ہے جس نے بیدی پر کچھ نہ کچھ لکھا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے تحقیقی مقالے 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں بیدی کی افسانہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بیدی کی کمزوری ان کے یہاں زبان کا کہیں کہیں غلط اور خام استعمال ہے۔''(6)

گوپی چند نارنگ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (Main Stream) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔''(7)

اردو کے افسانوی ادب کے معتبر نقاد وقار عظیم اپنی تصنیف 'نیا افسانہ' میں بیدی کی زبان پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

''بیدی کے فن کا ایک اور پہلو ان کی زبان ہے۔ عام طور پر ان کی زبان کے اس حصے پر اعتراض کیا جاتا ہے جس پر مقامی اثرات

غالب ہیں، اور ان میں سے بعض سے ان کی طرزِ بیان کی شگفتہ سنجیدگی کی روانی میں فرق بھی پڑتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ اہم ایک بات اور ہے جو ہر پڑھنے والا ان کے افسانوں میں محسوس کرے گا۔ جن باتوں کو آسان اور سیدھی سادی زبان میں کہہ کر زیادہ موثر بنایا جاسکتا ہے انھیں بیدی نے دقیق اور مشکل زبان میں کہا ہے اور اس سے ہر جگہ افسانے کی فضا میں ایک بوجھل پن پیدا ہوگیا ہے، اس میں تصنع آ گیا ہے اور بات میں شاید وہ تاثیر بھی باقی نہیں رہی جو افسانے کی مجموعی فضا کے لحاظ سے ضروری تھی۔" (8)

بیدی کی زبان پر آل احمد سرور ان الفاظ میں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

"چنانچہ بیدی کی زبان بڑی اکھڑی اکھڑی، ناہموار، کہیں کہیں بے جا فارسیت لیے ہوئے اور زیادہ تر پنجابی اردو کہی جاتی تھی۔" (9)

یہ بات تو سبھی جانتے ہیں کہ بیدی پنجاب کے رہنے والے تھے اور اقبال کی طرح ان کی مادری زبان بھی پنجابی تھی۔ وہ اردو کے اہلِ زبان نہ تھے۔ اردو ان کی اکتسابی زبان تھی اور ان کے نزدیک ثانوی یا دوسری زبان کا درجہ رکھتی تھی۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ تحریر و تقریر میں کوئی بھی شخص ثانوی زبان پر مادری زبان جیسی قدرت حاصل نہیں کر سکتا۔ خود اقبال کو پنجابی نژاد ہونے کی وجہ سے اردو پر اہلِ زبان جیسی قدرت اور مہارت حاصل نہ تھی، اگر چہ انھوں نے داغ کی شاگردی اختیار کی تھی۔ چنانچہ ان کی زبان پر اہلِ زبان کی جانب سے مسلسل اعتراضات ہوتے رہے۔ اقبال کو اپنی اس کمزوری کا خود بھی احساس تھا۔ ان کی تحریروں میں کہیں کہیں ان اعتراضات کا ردِ عمل بھی پایا جاتا ہے، لیکن یہ ردِ عمل بقول مسعود حسین خاں "بہت معتدل اور متوازن" ہے۔ (10)

'اہلِ زبان' (Native Speaker) سے مراد وہ شخص ہے جس نے کسی زبان کی تحصیل مادری زبان یا پہلی زبان کی حیثیت سے کی ہو۔ اگر کوئی شخص پہلی زبان (مادری زبان) سیکھنے کے بعد کسی دوسری زبان کا شعور حاصل کرتا ہے تو وہ 'زبان داں' کہلاتا ہے۔ اقبال کی طرح

بیدی بھی اردو کے 'اہلِ زبان' نہ تھے بلکہ 'زبان داں' تھے، کیوں کہ اردو ان کی ثانوی زبان تھی۔ بقول مسعود حسین خاں "زبان داں کو (چاہے وہ ہمسایہ بولی ہی کا کیوں نہ ہو) اہلِ زبان کے محاورے اور روزمرہ پر قدرت حاصل کرنے میں کئی دقتوں کا سامنا ہوتا ہے۔ اس کے یہاں اکثر قواعد کی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ و محاورات کے ان نازک اختلافات سے واقف نہیں ہوتا (یا کم تر ہوتا ہے) جن کا برمحل استعمال شاعری کی جان ہے۔ تذکیر و تانیث کا جھگڑا، افعالِ مرکبہ کا ہیر پھیر اور حروف کا برمحل استعمال اس کے لیے ہمیشہ سوہانِ روح رہتا ہے، اور اس لیے اسے اہلِ زبان کے استہزا کا شکار ہونا پڑتا ہے۔" (11)

بیدی کی زبان کے جن نقائص کی طرف اردو کے بعض نقادوں نے اشارہ کیا ہے ان کے پس پردہ ایک 'زبان داں' کی وہ تمام لسانی خصوصیات کارفرما ہیں جن کی طرف اقتباسِ بالا میں اشارہ کیا گیا ہے۔ زبان کے استعمال میں ایک زبان داں سے اہلِ زبان کی سی توقعات وابستہ کرنا کسی بھی طرح روا نہیں۔ اقبال بھی اہلِ زبان کی توقعات کو پورا نہ کر سکے۔ اقبال کے مقابلے میں بیدی تو یقیناً کم پڑھے لکھے تھے۔ ان کا اساتذہ کے کلام کا مطالعہ بھی اقبال کے برابر نہ رہا ہوگا۔ بیدی کو داغ جیسے استاد کی شاگردی بھی نصیب نہیں ہوئی تھی کہ اہلِ زبان کی سند ملتی۔ لہٰذا بیدی اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک نیا محاورہ یا ایک نئی زبان جو اہلِ زبان کی کسوٹی پر پوری اتر سکتی، کہاں سے لاتے!

لاہور اردو کا ایک اہم مرکز ضرور رہا ہے، اور اس نے اردو شعر و ادب کی جو بے بہا خدمات انجام دی ہیں وہ یقیناً لائقِ ستائش ہیں، لیکن زبان کے معاملے میں اس سے وہی توقعات وابستہ کرنا جو اردو کے دوسرے مراکز مثلاً دہلی اور لکھنؤ سے وابستہ کی جاتی ہیں مناسب نہیں۔ یہ مرکز اردو کے اصل مراکز سے دور واقع ہوا ہے جہاں کی علاقائی زبان پنجابی ہے۔ اردو کے پنجابی ادیب اپنی عام بول چال اور روزمرہ کی گفتگو میں بہ طور مادری زبان جب پنجابی کا استعمال کرتے ہیں جو نہایت فطری عمل ہے تو انھیں اردو کے روزمرہ سے کماحقہٗ واقفیت کیوں کر ہو سکتی ہے۔ اسی طرح جب ان کے لاشعور میں پہلی زبان گھر کر چکی ہے تو وہ ثانوی زبان کے تغیر و تبدل، حزم و احتیاط اور صحتِ الفاظ کا شعور کس طرح حاصل کر سکتے ہیں۔ انھیں اکتسابی طور پر زبان کی بنیادی ہیئت اور نحوی قاعدوں کا علم

تو حاصل ہوسکتا ہے جسے نوام چامسکی نے لسانی مہارت (Linguistic Competence) کا نام دیا ہے، لیکن اصل سماجی اور تہذیبی سیاق وسباق میں زبان کی اس بنیادی ہیئت کو کس طرح بروئے کار لایا جائے اس کا وجدان (Intuition) صرف اہل زبان ہی کو ہوتا ہے۔ سماجی لسانیات کے ایک ممتاز عالم ڈیل ہائمز نے چامسکی کے اس نظریے کو چیلنج کرتے ہوئے زبان کی ترسیلی مہارت (Communicative Competence) کی اہمیت پر زور دیا ہے۔(12) زبان کی ترسیلی مہارت، لسانی مہارت سے آگے کی منزل ہے جس میں زبان کی بنیادی ہیئت سے زیادہ اس کے روزمرہ سے واقفیت ضروری سمجھی جاتی ہے، اور کب، کہاں اور کس سے، کیا بولا جائے اور کیسے بولا جائے کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ زبان کی ترسیلی مہارت، سماجی وتہذیبی سیاق وسباق میں زبان کے مناسب وموزوں اور موثر استعمال کے وجدانی شعور کا نام ہے۔ میرے خیال میں بیدی کے یہاں لسانی مہارت کی کمی نہیں، بلکہ ترسیلی مہارت کا فقدان ہے جس کی وجہ سے ان کی زبان میں کہیں کہیں جھول پیدا ہو گیا ہے۔ اور بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان پٹری سے اتر گئی ہے۔

کوئی بھی زبان جب غیر اہل زبان کے ہاتھوں بروئے کار لائی جاتی ہے تو اپنے سماجی اور تہذیبی دھارے سے دور جا پڑتی ہے اور اس میں ایک قسم کی مغائرت پیدا ہو جاتی ہے، نیز اس میں مقامی یا علاقائی رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ بیدی کی زبان پر پنجابیت یا پنجابی پن کا جو اعتراض کیا جاتا ہے اس کی واحد وجہ یہی ہے۔ اقبال کی زبان بھی مقامی اثرات سے محفوظ نہ رہ سکی تھی۔ لاہور کی ادبی مرکزیت اپنی جگہ مسلم ہے، لیکن وہاں کی علاقائی لسانی خصوصیات اردو زبان کا جزو کبھی نہ بن سکیں، جن کے خلاف اردو والوں میں ہمیشہ ردعمل رہا ہے۔ اس کے برخلاف اردو کے دوسرے مراکز کی علاقائی لسانی خصوصیات اردو میں اس درجہ مدغم ہوئیں کہ وہ اردو زبان کی اپنی خصوصیات بن گئیں۔ اردو کا اصل مرکز قدیم زمانے سے شہر دہلی رہا ہے، لیکن اردو نے اپنا ایک دوسرا مرکز دور دراز خطۂ دکن کو بنایا۔ اردو کا ایک اور اہم مرکز لکھنؤ قرار پایا۔ لسانی اعتبار سے دکن مراٹھی اور دراوڑی زبانوں کا اور لکھنؤ اودھی بولی کا مرکز تھا۔ قدیم اردو پر دکنی اثرات نہایت واضح ہیں۔ انھیں قدیم اردو (دکنی اردو) کی خصوصیات مان لیا گیا ہے۔ اسی طرح اردو پر اودھی بولی کے بعض اثرات آج بھی پائے جاتے ہیں جنھیں اردو ہی کی خصوصیات سمجھ لیا گیا ہے۔ کسی زمانے میں آگرہ

بھی جو برج کے علاقے میں واقع ہے، اردو کا ایک مرکز تھا۔ وہاں کے علاقائی لسانی اثرات بھی اردو میں مدغم ہو گئے ہیں۔ لیکن اردو کی لسانی تاریخ کا یہ نہایت اہم واقعہ ہے کہ اردو اپنے ایک اہم مرکز لاہور کے علاقائی لسانی اثرات کو ابھی تک اپنے اندر ضم نہ کر سکی۔ اس کی وجہ شاید اہل زبان اور اہل پنجاب کی روایتی لسانی چشمک ہے۔ اگر پنجاب کی علاقائی لسانی خصوصیات کو اردو نے اپنا لیا ہوتا تو بیدی کی زبان پر آج جو اعتراضات کیے جا رہے ہیں وہ شاید نہ کیے جاتے۔

(2)

بیدی کی زبان کے بارے میں اظہار خیال کرتے وقت یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ نہ صرف یہ کہ خود بیدی پنجاب کے رہنے والے تھے، بلکہ ان کے افسانوں کے بیشتر کرداروں کا تعلق بھی سرزمین پنجاب سے ہے۔ زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی نہایت اہم ہے کہ بیدی کے کردار متوسط اور نچلے متوسط طبقے کے ہندو اور سکھ گھرانوں کے افراد ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کرداروں کی زبان اعلیٰ معیاری اردو یا جسے ہم 'نستعلیق اردو' کہتے ہیں نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کی زبان میں لکھنؤ کی شیرینی اور تکلف وتصنع کی تلاش بھی بے معنی ہے۔ اسی طرح ان کی زبان میں دہلی کی زبان کی سادگی اور پرکاری کی جستجو بھی کار عبث ہے۔ دہلی کی زبان صدیوں کی تراش خراش اور کاٹ چھانٹ کے بعد معیاری ہوئی تھی۔ لکھنؤ کے مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات اور ماحول و فضا نے زبان کے مزاج ومنہاج پر بھی اثر ڈالا تھا اور وہاں کی زبان نے دہلی سے الگ ہٹ کر اپنا ایک مخصوص محاورہ، لہجہ، انداز اور رنگ متعین کر لیا تھا جو لکھنؤ کا اپنا رنگ تھا۔ ظاہر ہے کہ اہل لاہور اس کی پیروی نہ کر سکتے تھے، کیوں کہ انھیں وہ فضا اور ماحول کی وہ رنگینی کہاں نصیب تھی جو اس قسم کی زبان کو پروان چڑھانے کے لیے ضروری ہوتی ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی زبان ایک الگ تھلگ ڈگر پر پڑ کر علاقائی لسانی اثرات کی زد میں آ گئی۔ بیدی کی زبان کا 'کھردراپن' یا 'اکھڑپن' اس کی بھرپور غمازی کرتا ہے۔

یہ بات نہایت اہم اور لائق ستائش ہے کہ بیدی نے اپنی کہانیوں میں زبان کے استعمال میں تصنع یا رکھ رکھاؤ سے کام نہیں لیا ہے۔ جس طرح وہ اپنے کرداروں کو ان کے اصلی اور حقیقی رنگ میں پیش کرتے ہیں، اور ان کے جذبات ونفسیات کے بیان میں فطری انداز اختیار کرتے ہیں، اسی

طرح انھوں نے زبان کے استعمال میں بھی حقیقت پسندی سے کام لیا ہے اور کرداروں کی گفتگو، بول چال، طعنہ وتشنہ، تیز پیار و محبت اور نفرت وحسد کے جذبات کے اظہار میں انھی کی زبان سے کام لیا ہے۔ یہاں باقر مہدی کا یہ قول بالکل درست ہے کہ ''بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے، لیکن معترضین یہ بھول جاتے ہیں کہ بیدی اپنے کرداروں کے ذریعے ہم کلام نہیں ہوتے، بلکہ اکثر ان کی ہی زبان لکھتے ہیں۔'' (13)

پہلے کہا جا چکا ہے کہ بیدی کے افسانوی کردار متوسط اور نچلے متوسط طبقوں کے سکھ اور ہندو گھرانوں کے افراد ہیں جن میں سے بیشتر کا تعلق سرزمین پنجاب سے ہے، لہٰذا وہ اہلِ زبان کی جیسی شگفتہ، بامحاورہ، ٹکسالی اور شستہ اردو جس کی نوک پلک ہر طرح سے درست ہو کیسے بول سکتے تھے۔ اور بیدی جو سکھ بھی تھے اور پنجابی بھی زبان کے معاملے میں اہلِ زبان کی توقعات کس طرح پوری کر سکتے تھے۔ یہ توقعات تو پریم چند بھی جو یو. پی کے رہنے والے تھے پوری نہ کر سکے۔ پریم چند کی اردو بھی ہندی اور اردو کی ایک ملواں شکل ہے، جس میں مقامی اثرات بھی شامل ہو گئے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ ''پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی کے ساتھ ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔'' (14) اسی زبان کو عرف عام میں 'ہندوستانی' کہا گیا ہے۔ یہ زبان اہلِ زبان کی معیاری اردو پر پوری نہیں اترتی اور نہ اردو کے بنیادی اسلوب کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پریم چند کے بیشتر کردار سماج کے نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور دیہی یعنی Rural-based ہیں، یعنی جن کی سماجی اور تہذیبی جڑیں دیہی علاقوں میں پیوست ہیں اور اردو کا مزاج جیسا کہ ہم جانتے ہیں شہری (Urban) ہے۔ لہٰذا بیدی کی طرح پریم چند کی بھی دشواری یہی تھی کہ وہ اعلیٰ معیاری زبان جسے اہلِ زبان استعمال کرتے ہیں اپنی کہانیوں میں نہیں برت سکتے تھے۔ مقامی لسانی اثرات سے پریم چند کی بھی زبان پاک نہیں، پھر بھی پریم چند کی زبان کو ٹھیٹھ اور ٹکسالی اردو کہا گیا ہے اور جو اعتراضات بیدی کی زبان پر کیے گئے وہ پریم چند کی زبان پر نہیں کیے گئے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ پریم چند نے اردو کی تحصیل پہلی زبان کی حیثیت سے کی تھی اور بیدی نے دوسری یا ثانوی زبان کی حیثیت سے۔ چنانچہ اردو کا جو لسانی شعور اور زبان کے استعمال کا جو وجدان پریم چند کو ورثے میں ملا تھا وہ بیدی کو حاصل نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کی اردو خارجی لسانی عوامل کی کارفرمائی کے باوجود اردو کا ایک معیار متعین کرتی ہے۔

جس طرح زبان پر اعتراضات کا ردعمل اقبال کے یہاں ملتا ہے، اسی طرح بیدی کے یہاں بھی کہیں کہیں یہ ردعمل دیکھنے کو مل جاتا ہے۔ لیکن اس معاملے میں بیدی کا انداز بھی اقبال کی طرح معتدل اور متوازن رہا ہے۔ بیدی نے کبھی اس کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی کہ لوگ ان کی زبان کے بارے میں کیا کہتے ہیں، بلکہ وہ اپنے فن کو نکھارنے اور سنوارنے میں لگے رہے اور اسی کی گہرائیوں میں اترتے چلے گئے، ورنہ آج وہ اعلیٰ فن کار نہ بن سکتے تھے۔ بیدی یہ بات بہ خوبی جانتے تھے کہ وہ زبان پر اہلِ زبان جیسی قدرت تو نہیں حاصل کر سکتے، البتہ اپنے فن کو ضرور نکھار سکتے ہیں۔ اسی لیے بیدی کی زبان کی خامیاں ان کے فن کی خوبیوں کے آگے ماند پڑ گئیں۔ ورنہ اس معاملے میں تو اہلِ زبان نے اقبال کو بھی نہیں بخشا تھا۔ بیدی کے اعلیٰ فن کار ہونے کا اندازہ تو ان کے افسانوں کے پہلے مجموعے 'دانہ و دام' کی اشاعت سے ہی ہو گیا تھا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ بیدی نے فن پر توجہ شروع ہی سے دینا شروع کر دی تھی۔ منٹو نے بیدی کے نام اپنے ایک خط میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''بیدی تمھاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو۔'' (15)

بیدی نے نقشِ ثانی کو ہمیشہ نقشِ اول پر ترجیح دی۔ وہ اپنی لکھی ہوئی چیزوں میں ہمیشہ کاٹ چھانٹ اور ایزاد و اضافہ کرتے رہے اور بعض اوقات پھاڑ کر بھی پھینکتے رہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میری کہانیوں میں کہانی کم اور مزدوری زیادہ ہے۔'' (16) انھوں نے ایک جگہ اور کہا ہے کہ ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاری گر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' (17) یہ تمام باتیں اس امر کی مظہر ہیں کہ بیدی فن میں پختگی اور گہرائی کے کس قدر متلاشی تھے۔ زبان پر اعتراضات کا ردعمل بیدی کے اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے، جس میں طنز کے نشتر بھی ہیں:

"ایک طرف مجھے فن اور دوسری طرف زبان سے لوہا لینا تھا۔ اہلِ زبان اس قدر بے مروت نکلے کہ انھوں نے اقبال کا بھی لحاظ نہ کیا۔" (18)

اہلِ زبان پنجابی لہجے کو جس طرح اپنے استہزا کا نشانہ بناتے تھے، بیدی کو اس کا پورا علم تھا۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"کسی نے پوچھا، آپ اقبال سے ملے تو کیا بات ہوئی۔ بولے، کچھ نہیں۔ میں 'جی ہاں، جی ہاں' کہتا رہا اور وہ 'ہاں جی، ہاں جی' کہتے رہے۔" (19)

بیدی کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ ان کی زبان میں 'کھردرا پن' اور 'اکھڑ پن' پایا جاتا ہے، لیکن افسانے کی زبان کے لیے وہ اس کو صرف جائز ہی نہیں بلکہ ضروری بھی سمجھتے تھے۔ اپنی ایک تحریر میں وہ اس کا جواز یوں پیش کرتے ہیں:

"شعر، فی الخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں۔ لیکن افسانے میں کوئی ایسی قباحت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لیے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھردرے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے۔ بلکہ نثری نژاد ہونے کی وجہ سے اس میں کھردرا پن ہونا ہی چاہیے، جس سے وہ شعر سے ممیز ہو سکے۔ دنیا میں حسین عورت کے لیے جگہ ہے تو اکھڑ مرد کے لیے بھی ہے جو اپنے اکھڑ پن ہی کی وجہ سے صنفِ نازک کو مرغوب ہے۔ اغلباً اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو عقل میں بھی اس کی چال چلے۔ ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی۔" (20)

(3)

زبان اور تہذیب کا آپس میں بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ زبان پر تہذیبی اثرات کا پڑنا امر لازمی ہے۔ اسی طرح زبان تہذیبی عوامل کو بھی متاثر کرتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ وہ تہذیبی اور سماجی اثرات کو قبول کرتی ہے۔ معاشرے میں رونما ہونے والی گوناگوں تبدیلیاں زبان میں منعکس ہوتی رہتی ہیں جس سے نہ صرف زبان کا ڈھانچا متغیر ہوتا ہے بلکہ اس کے ذخیرۂ الفاظ میں بھی حک و اضافے کا عمل جاری رہتا ہے۔ زبان کے مطالعے سے تہذیب کے مطالعے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ زبان محض تہذیب کا جزو ہی نہیں، اس کی بنیاد بھی ہے۔ بیدی نے اپنی کہانیوں میں جس تہذیب و معاشرے کی عکاسی کی ہے وہ بنیادی طور پر سکھ اور ہندو تہذیب و معاشرہ ہے جس کی جڑیں اساطیری یا دیومالائی حدود سے بھی جا ملتی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون میں ان تمام اساطیری عناصر کی نشان دہی کی ہے جن کے امتزاج سے بیدی کی کہانیوں کا تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ ہندو تہذیب و معاشرے کی عکاسی اور اساطیری فضا کی نمائندگی کے لیے سنسکرت اور پراکرت کے لسانی اسلوب اور ذخیرۂ الفاظ کا ہی سہارا لیا جا سکتا تھا، کیوں کہ اگر خالص عربی فارسی اسلوب کا سہارا لیا جاتا تو اس مخصوص تہذیبی فضا کی صحیح اور سچی عکاسی اور نمائندگی نہیں ہو سکتی تھی اور نہ اس تہذیبی اور اساطیری عناصر ہی کی اس میں شمولیت ممکن تھی، کیوں کہ عربی فارسی کا لسانی سلسلہ بہر حال اسلامی فکر و تہذیب سے جا ملتا ہے۔ اردو اگرچہ ایک ہند آریائی زبان ہے، لیکن اسلامی تہذیب کے ساتھ اس کے گہرے ارتباط کے سبب ہندو اساطیری روایتوں سے اس کا رشتہ بالکل منقطع رہا ہے۔ بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کہانیوں کی زبان کے ذریعے اس رشتے کو استوار کرنے کی کوشش کی ہے، بلکہ صحیح معنی میں بیدی کی کہانیوں کی اساطیری اور تہذیبی فضا اسی اسلوب میں منعکس ہوئی ہے۔ اسی لیے بیدی کی زبان کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ زبان اردو کے بنیادی دھارے سے ہٹی ہوئی ہے۔ اردو کے بنیادی دھارے میں عربی اور فارسی کے لسانی اشتراک کو امتیازی حیثیت حاصل ہے، جب کہ بیدی کی زبان میں قدیم اور وسطی ہند آریائی کی لسانی روایات کی حد درجہ پاسداری ملتی ہے جس کی نمائندگی علی الترتیب سنسکرت اور پراکرتیں کرتی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے بنیادی اسلوب اور بیدی کے لسانی اسلوب میں حد

درجہ مغائرت پائی جاتی ہے۔ اس کی اصل وجہ غالباً یہی ہے کہ ان کے یہاں سنسکرت اور پراکرت الفاظ کا تناسب نسبتہً زیادہ ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اردو کے بنیادی اسلوب میں عربی فارسی کے ذخیرۂ الفاظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے لیکن اس سے ہرگز یہ مراد نہیں کہ اردو میں ہندی نژاد الفاظ نہیں ہیں۔ اردو میں ہندی کے نرم و نازک، سبک و شیریں اور ٹھیٹھ الفاظ کی کمی نہیں، بلکہ ان کا تناسب عربی اور فارسی الفاظ سے کہیں زیادہ ہے، لیکن بول چال اور عام گفتگو کی زبان سے قطع نظر کسی بھی علمی اور ادبی کاوش میں عربی فارسی الفاظ و تراکیب کا استعمال ناگزیر ہے۔ انشاء اللہ خاں انشاء کی 'رانی کیتکی کی کہانی' اور آرزو لکھنوی کی 'سریلی بانسری' اردو میں لسانی اسلوب کے اعتبار سے مستثنیات کا درجہ رکھتی ہیں جن میں عربی فارسی الفاظ سے عمداً اور التزاماً بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اردو کا فطری اسلوب نہیں ہے اور نہ یہ اردو کا بنیادی یا معیاری اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ یہ ایک غیر فطری اسلوب ہے۔ اسی لیے یہ اسلوب مقبول نہ ہو سکا اور یہ ادیب خود بھی اس اسلوب کو اپنی دوسری تحریروں میں قائم نہ رکھ سکے۔ جہاں اردو کے بنیادی اسلوب میں عربی فارسی الفاظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے وہیں سنسکرت کے 'تتسم' الفاظ سے یکسر گریز بھی پایا جاتا ہے۔ جدید معیاری اردو نے سنسکرت کے 'تتسم' الفاظ کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے اور پراکرت اور اپ بھرنش کے صرف ان الفاظ کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے جو 'تدبھو' کہلاتے ہیں اور صدیوں کی تراش خراش، کاٹ چھانٹ اور تغیر و تبدل کے بعد سبک، شیریں اور نرم بن گئے ہیں۔ اس کے برخلاف جدید معیاری ہندی میں سنسکرت کے 'تتسم' الفاظ کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ بیدی کے یہاں سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ کا بے پناہ ذخیرہ پایا جاتا ہے جو اردو کے کسی دوسرے ادیب حتیٰ کہ پریم چند کے یہاں بھی نہیں ملتا۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کی زبان میں ایک قسم کا اجنبی پن پیدا ہو گیا ہے اور یہ اردو کے بنیادی لسانی اسلوب سے ہٹی ہوئی زبان معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس سے یہ ہرگز نہ سمجھنا چاہیے کہ بیدی نے عربی فارسی الفاظ کا استعمال نہیں کیا ہے۔ ان کے یہاں ان الفاظ کا ایک خاص تناسب پایا جاتا ہے، بلکہ بعض جگہ تو ان الفاظ کا استعمال اتنا شدید ہوا ہے کہ بہت گراں گذرتا ہے جس کی وجہ سے عبارت ثقیل اور پیچیدہ ہو گئی ہے، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بیدی کے یہاں عربی فارسی اور ہندی الفاظ کا مخصوص تناسب برقرار نہیں رہنے پایا ہے اور جب

تک کہ ان زبانوں کے الفاظ ایک خاص تناسب میں استعمال نہ کیے جائیں، اردو کے بنیادی اسلوب کا برقرار رکھنا بڑا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس خیال کی تائید میں اسلوب احمد انصاری کے ایک مضمون ''نثر کا آہنگ'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اردو نثر کے بنیادی اسٹائل سے یہ مراد نہیں ہے کہ اس میں صرف فارسی یا صرف ہندی الفاظ کی مناسب ترتیب کو کام میں لایا جائے، بلکہ یہ کہ مختلف اجزا کا ایسا تناسب اور توازن برقرار رکھا جائے جو زبان کی فطانت سے میل کھائے۔''(21)

لیکن بیدی نے تناسب اور توازن کی پروا کیے بغیر مخصوص تہذیبی اور اساطیری فضا کی نمائندگی کے لیے سنسکرت اور ہندی کی لسانی روایات سے بھرپور استفادہ کیا ہے، اور ایسا کرنا ان کے لیے ناگزیر تھا کہ اس کے بغیر وہ اپنی کہانیوں کی تہذیبی اور اساطیری فضا میں نہ تو حقیقی رنگ بھر سکتے تھے اور نہ معنی و اظہار ہی میں ہم آہنگی پیدا کر سکتے تھے۔

گوپی چند نارنگ نے بیدی کی کہانیوں کی استعاراتی اور اساطیری فضا پر بہت زور دیا ہے،(22) لیکن حقیقت یہ ہے کہ بیدی کی کہانیوں کی تہذیبی فضا اساطیری فضا سے زیادہ اہم ہے، کیوں کہ اساطیری عناصر و عوامل کی کارفرمائی ایک مخصوص تہذیبی سیاق و سباق ہی میں حقیقی روپ اختیار کرتی ہے اور سماج کے چلتے پھرتے کرداروں کے اعمال و افکار کا تہذیبی پس منظر ہی میں انعکاس ہوتا ہے۔ ''گرہن'' کے راہو اور کیتو اگرچہ اساطیری روایات کے حامل ہیں، لیکن کہانی کے دو اہم کردار بھی ہیں۔ ہولی جو ''گرہن'' کا مرکزی کردار ہے، اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو۔ یہ دونوں اس مخصوص تہذیب و معاشرے کا حصہ ہیں جس کی نمائندگی بیدی نے اپنی اس کہانی میں کی ہے۔ بلکہ اپنی مخصوص تہذیبی اور سماجی کارکردگی ہی کی وجہ سے انھیں راہو اور کیتو کی اساطیری حیثیت دی گئی ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی تہذیبی اور معاشرتی فضا کافی بسیط ہے۔ اس کی حدیں ہندوؤں کے مذہبی تصورات سے بھی جا ملتی ہیں جن کو سمجھے بغیر کہانی کی فضا کو اچھی طرح نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کے تمام اہم کردار اساطیری روایات کے بھی حامل نظر آتے ہیں۔ اندو اس کہانی کا مرکزی نسوانی کردار ہے جس سے بیدی نے بھرپور حسن مراد لیا ہے، کیونکہ

اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ وہ 'حسن و محبوبیت' کا مرقع ہے۔ مدن اندو کا شوہر ہے جو عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا استعارہ ہے۔ اس کہانی میں بیدی کی تمام تر توجہ عورت (اندو) کی کردار نگاری پر صرف ہوئی ہے۔ عورت کو انھوں نے ہر زاویے سے دیکھا ہے اور ہر رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، یہاں تک کہ 'ازلی اور ابدی' عورت کے روپ میں بھی۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو کبھی دروپدی، کبھی ساوتری، کبھی سیتا اور کبھی جسودھا کا روپ اختیار کرتی ہے۔ بیدی کے یہاں عورت کا ہمہ گیر اور آفاقی تصور پایا جاتا ہے جو بقول گوپی چند نارنگ ''اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت سے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے۔'' (23) لیکن جیسا کہ نارنگ صاحب کا خیال ہے کہ اس کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے اور دروپدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ اس کے برخلاف ''ایک چادر میلی سی'' کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ بیدی نے اپنی مشہور کہانی ''لاجونتی'' میں رامائن کی کتھا اور سیتا کے اغوا کا ذکر کیا ہے۔ ''ببل'' میں لڑکی کے کردار میں سیتا کے کردار کی جھلک پیش کی گئی ہے اور خود ننھا ببل بالک کرشن کی یاد دلاتا ہے۔ ''لمبی لڑکی'' میں 'گیتا' ہمیشہ دادی کے سرہانے کھلی رکھی رہتی ہے۔ کہانی کے شروع، درمیان اور آخر میں کئی جگہ 'گیتا' کا ذکر آتا ہے۔ 'گیتا' کا ''شبد ساپت'' اس وقت ہوتا ہے جب دادی اس دنیا سے اُٹھ جاتی ہے۔ بیدی نے اپنی دوسری کہانیوں میں بھی ہندو گھرانوں کی تہذیب و معاشرت کا نہایت چابک دستی کے ساتھ نقشہ کھینچا ہے اور کہانی کی توسیع میں اساطیری فضا سے کام لیا ہے۔

ان تمام باتوں کا اظہار اردو کے بنیادی اسلوب کے ذریعے ممکن نہ تھا۔ اردو کا بنیادی اسلوب جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ایک مناسب حد تک ہندی نژاد الفاظ کا متحمل ہو سکتا ہے، لیکن بیدی کی مشکل یہ تھی کہ ان کی کہانیوں میں جس طرح کے کردار نظر آتے ہیں اور ان میں جس طرح کی تہذیبی اور اساطیری فضا پائی جاتی ہے اس کی صحیح اور سچی عکاسی وہ سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ کے ایک مخصوص تناسب کا سہارا لیے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کہانی کے ماحول اور اس کے تہذیبی پس منظر کی عکاسی میں جتنے کامیاب نظر آتے ہیں، اردو کے بنیادی اسلوب کو برقرار رکھنے میں اتنے ہی ناکام رہتے ہیں۔ اردو کے بنیادی اسلوب سے یہ انحراف بیدی کا اپنا اسلوب بن گیا ہے۔ یہ چیز بیدی کو ان کے ہم عصروں، مثلاً کرشن چندر، منٹو وغیرہ سے ممتاز کرتی

ہے، بلز ایرک انکوسٹ کے نزدیک اسلوب کی تعریف بھی یہی ہے۔ وہ زبان کے مروجہ اصولوں اور 'نارم' (Norm) سے انحراف کو اسلوب کا نام دیتا ہے۔ (24) یہ انحراف صوتی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور الفاظ کی سطح پر بھی، نیز نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطح پر بھی۔ زبان کے مروجہ اصولوں اور قاعدوں سے جب بھی انحراف ہوتا ہے، ایک نئے اسلوب کی بنیاد پڑتی ہے۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جب کوئی ادیب یا شاعر کسی نئے انداز، کسی نئے آہنگ یا کسی نئے اسلوب یا طرز کو اپناتا ہے یا اس کی تشکیل کرتا ہے تو لوگ اس کا کھلے دل سے اعتراف نہیں کرتے اور چیں بہ جبیں ہوتے ہیں۔ غالب نے اپنے دور کی مروجہ زبان اور انداز بیان سے ہٹ کر جب ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی تو آغا جان عیش کو یہ چیز بہت ناگوار معلوم ہوئی۔ اسی طرح اقبال نے جب روایتی انداز اور آہنگ کو ترک کر کے زبان اور اسلوب کا ایک نیا رنگ اختیار کیا تو پیارے صاحب رشید کو اقبال کا کلام سمجھنے میں سخت دشواری پیش آئی کیونکہ وہ فطری طور پر اس نئے رنگ و آہنگ سے مانوس نہ تھے۔ جس طرح غالب اور اقبال نے مروجہ زبان اور اسلوب سے انحراف کے بعد ایک نئے انداز بیان اور ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی اسی طرح بیدی نے بھی سنسکرت اور ہندی کی لسانی اور تہذیبی روایات کا سہارا لے کر اردو افسانے کو ایک نیا انداز اور ایک نیا اسلوب دیا۔ بیدی نے اپنے لسانی اسلوب کے ذریعے ایک تہذیب کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بیدی کے اسلوب کو اچھا یا برا کہنا درست نہیں۔ کوئی ادیب نہ تو اسلوب کو بگاڑتا ہے اور نہ زبان کو مسخ کرتا ہے، بلکہ وہ اپنے تخلیقی اظہار کے لیے اس میں جدت اور ندرت پیدا کرتا ہے، زبان کے نئے امکانات ڈھونڈتا ہے، الفاظ کے نئے تلازمات تلاش کرتا ہے اور نئے لسانی سانچے تشکیل کرتا ہے۔ یہی جدت اور رسم و رہ عام سے انحراف ایک نئے اسلوب کی تشکیل کا سبب بنتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی نے ایک نئے اسلوب کی تشکیل کی ہے۔ اس کا اندازہ صرف انھیں نقادوں کو ہو سکتا ہے جو اسلوب کا مطالعہ معروضی اور توضیحی (Descriptive) نقطۂ نظر سے کرتے ہیں، نہ کہ تاثراتی، داخلی اور غیر معروضی نقطۂ نظر سے۔ اسلوب کا تعلق ادبی فن پارے میں زبان کے استعمال سے ہے۔ ایک نقاد مطالعۂ اسلوب کو اسی وقت سائنٹفک اور معروضی بنا سکتا ہے جب وہ صرف یہ دیکھے کہ کسی شاعر یا ادیب نے زبان کا استعمال کس طرح کیا ہے، نہ کہ اس شاعر یا ادیب کو زبان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیے

تھا۔ اسلوب کا اس نوع کا مطالعہ توضیحی مطالعہ کہلاتا ہے، لیکن جہاں نقاد نے یہ حکم لگانا شروع کر دیا کہ شاعر یا ادیب کو زبان کا استعمال یوں کرنا چاہیے اور یوں نہیں کرنا چاہیے، وہاں اس کا مطالعہ توضیحی کی بجائے ہدایتی (Prescriptive) اور امتناعی (Proscriptive) بن کر رہ جائے گا۔ ادبی نقادوں نے اسلوب کا مطالعہ زیادہ تر اسی نقطۂ نظر سے کیا ہے، کیوں کہ ان کی تنقیدات میں توضیحی، معروضی اور تجزیاتی انداز بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔

(4)

بیدی کے اسلوب کو سمجھنے کے لیے ان کے ذخیرۂ الفاظ کا تجزیہ بہت ضروری ہے۔ بیدی نے عربی فارسی الفاظ کے علاوہ جو الفاظ استعمال کیے ہیں ان میں کثیر تعداد تتسم، یعنی خالص سنسکرت الفاظ کی ہے۔ اس کے بعد پراکرت کے الفاظ ہیں جو تدبھو کہلاتے ہیں۔ یہ تمام الفاظ قدیم اردو کا قیمتی سرمایہ رہے ہیں۔ (25) یہ نہ صرف قدیم دکنی ادب میں پائے جاتے ہیں بلکہ شمالی ہند کی قدیم تصانیف میں بھی ان الفاظ کی بہتات ہے۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں شاہ حاتم اور مرزا مظہر جانِ جاناں نے تحریکِ اصلاحِ زبان کے نام پر ان تمام الفاظ کو چھانٹ چھانٹ کر اردو سے خارج کر دیا، اور آج ہمارے لیے یہ بالکل اجنبی بن کر رہ گئے۔ بیدی کے یہاں ان الفاظ کی بازآفرینی پائی جاتی ہے۔

بیدی کی کہانیوں کے سنسکرت، پراکرت اور ہندی نژاد الفاظ کو جن کا تعلق ہند آریائی ماخذ سے ہے تین زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: طبقاتی، تہذیبی اور سیاقی الفاظ۔ ان تینوں زمروں کو ذہن میں رکھتے ہوئے بیدی کی چھے مقبول اور نمائندہ کہانیوں: (1) ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، (2) ''گرہن''، (3) ''لاجونتی''، (4) ''ببل''، (5) ''زمیں سے پرے''، اور (6) ''لمبی لڑکی'' کا تجزیہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے:

1- طبقاتی الفاظ

یہ مخصوص مذہبی طبقے کے افراد اور کرداروں کے نام ہیں جن سے ان کی مذہبی شناخت قائم ہوتی ہے، مثلاً:

- مدن، اندو، کندن، دُلاری، دھنی رام، درو پدی، ساوتری، ستیہ وان، جسودھا، نند لال،

رام۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)

- ہولی، سیتل، وشنو، سدرشن، کتھورام، راہو، کیتو۔ (گرہن)
- سندر لال، لاجونتی، نیکی رام، سیتا، رام چندر جی، کالکا پرشاد، لال چند، لہنا سنگھ، نیتو۔ (لاجونتی)
- درباری لالا، گردھاری لال، ستونتی، گن وتی، راما سوامی، گوپی، کنھیا، پچھمن دئی، جگ موہن۔ (ببل)
- موہن، سوترا، اچلا، رام گدکری، ودیہی رام، رادھا، کیلاش، سیتا۔ (زمیں سے پرے)
- شیلا، دیوندر تیاگی، جمنا، جگن ناتھ تیاگی، رلیارام، جمراج، گوتم، راجا جنک، سیتا، تلسی جی۔ (لمبی لڑکی)

2- تہذیبی الفاظ

یہ وہ الفاظ ہیں جو مخصوص تہذیب وثقافت، نیز مذہب اور مذہبی رسوم وعقائد کی عکاسی کرتے ہیں، مثلاً:

- دیوی، پرماتما، بھگوان، پرارتھنا، سمادھی، شمشان، وجے دشمی، پرساد، ارتھی، ڈنڈوت، پرنام، چتا، شگن، اماوس، جناردھن۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)
- مندر، شاستر، پرماتما، پاپ، شنکھ، امرت، جاپ۔ (گرہن)
- مندر، شاستر، پُران، شردھالو، رامائن، پریرنا، مہاستونتی، رام راج، شلوک، وید، دیوی۔ (لاجونتی)
- بھگوان، شاستر، ہنومان، دھنیہ واد۔ (ببل)
- نمستے، بھگوان، رکھشا بندھن، اشٹمی، پرارتھنا۔ (زمیں سے پرے)
- گیتا، مہاتما، سنیاس، یوگی، کرتن، نمسکار، دیوی، پُران، شاستر، ایشور، وید، آشیرواد، منتر، شلوک، دیو، سنسکار، مندر۔ (لمبی لڑکی)

3- سیاقی الفاظ

یہ وہ الفاظ ہیں جن کا استعمال بیدی نے مخصوص سماجی وتہذیبی سیاق وسباق میں

کیا ہے، مثلاً:

- بھاگ، پاتال، شبد، من، سواگت، رسوئی، کارن، پاپ، وچن، دھنیہ، جیو، دکھ، دکھی، چھایا، سے، شانتی، دیا، کرونا، بھیانک، دھرتی، دھرم، شرن، چھما، پربت، لاج۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)
- سندرتا، بیاج، کُل ودھو، اشنان، دان، مالا، دیس، پتنی، بیسوا۔ (گرہن)
- پربھات، سیوا، سے، سہاگ وتی، چرچا، کتھا، گربھوتی، ورتن، مان مریادا، اننیا، مہارانی، وشواس، پتنی، مہاتما، سنسار، نردوش، بدھائی، شدھی، بن باس، دیپ، سورن مورتی، استھاپت، سماج، ہانی، من سند ھارک۔ (لاجونتی)
- شدھ، سے، من، انیک، پتی، پتاراج، سویم، انگ، دکھ، چھما، وشواس، جنم، دھرتی، امرت، سواد، سیما، سکھ، شانتی۔ (بَبل)
- مایا، لیلا، سے، انش، سنگ، پتی، پتنی، سنسار، پاپ، شریر، تیوہار۔ (زین سے پرے)
- پران، سے، سماپتی، پاٹھ، بھاگ، چرتر، شریر، گپھا، سنسار، روگ، بھاشن، جیو، انت، ارتھ، کارن، شبد، درشن، مورکھ، بھید، انتر، وچار، پرکاش، شردھا، آکاش، کیندر، جیوتی، روپ، سپنا، سیما، وستر، دان، اچارن، سواگت، اُچت، سبھا، ادھیائے، سماپتی، دھرتی، دھرم، ارتھی، سنسکار، واتاورن۔ (لمبی لڑکی)

بیدی کی تقریباً ہر کہانی میں مذکورہ تینوں قسم کے الفاظ پائے جاتے ہیں جو مذہبی، تہذیبی وفکری سیاق وسباق کے اعتبار سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ معنیاتی اعتبار سے بھی ان میں اتنا گہرا رشتہ پایا جاتا ہے کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

پہلے زمرے کے الفاظ پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے ایک مخصوص مذہبی معاشرے میں سانس لینے والے افراد کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے اور جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے، یہ ہندو اور سکھ معاشرہ ہے۔ دوسرے زمرے کے الفاظ اس معاشرے کی تہذیبی اور فکری نمائندگی کرتے ہیں۔ اور تیسرے زمرے کے الفاظ مخصوص سماجی وتہذیبی سیاق وسباق میں استعمال ہوکر اس مخصوص تہذیب ومعاشرت کی تصویر کشی میں حقیقی رنگ بھرتے ہیں۔ بیدی ان الفاظ کی جگہ عربی فارسی

الفاظ بھی استعمال کرسکتے تھے، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا کیونکہ اس سے ہندو تہذیب ومعاشرت کی، جس کا نقش انھوں نے اپنی کہانیوں میں کھینچا ہے، سچی عکاسی ممکن نہ تھی۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے، بیدی کے یہاں عربی فارسی الفاظ بھی بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں، لیکن یہ تمام الفاظ عمومی حیثیت کے ہیں۔ عربی فارسی کے تہذیبی الفاظ بیدی نے بہت کم استعمال کیے ہیں کیونکہ ان کی جگہ تو سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ نے لے لی تھی۔ بیدی نے عربی فارسی کے تہذیبی الفاظ وہیں استعمال کیے ہیں جہاں کسی مسلمان کردار کو پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ایک جگہ ایک مسلمان کردار سیطے کا ذکر آیا ہے۔ بیدی نے اس کی بیوی کے لیے 'بیگم' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ 'بیگم' ایک تہذیبی لفظ ہے جو صرف اس وجہ سے آیا ہے کہ سیطے کا ذکر کیا گیا ہے۔ لیکن ''لاجونتی'' میں جہاں کی تہذیبی فضا بالکل بدلی ہوئی ہے، بیدی نے بیوی کے لیے 'پتنی' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اسی طرح بیدی نے ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ایک جگہ سلام دین گوجر کا ذکر کیا ہے اور اس کی مناسبت سے لفظ ''اللہ'' استعمال کیا ہے، ورنہ اپنی کہانیوں میں بیدی نے جہاں ہندو کرداروں کا ذکر کیا ہے وہاں ان کی مناسبت سے 'پرماتما' یا 'بھگوان' کا ہی لفظ استعمال کیا ہے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے ذیل کے دو اقتباسات سے یہ بات بخوبی واضح ہوجاتی ہے:

- ''اور پھر ایک دن سلام دین گوجر نے فرمائش کردی۔ اندو سے کہا۔ بی بی! میرا بیٹا آر. ایم. ایس. میں قلی رکھوا دو اللہ تم کو اجر دے گا۔''
- ''اور پھر سے لیٹتے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھنے لگتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے''۔

ذیل میں بیدی کی کہانیوں سے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں جن سے اندازہ ہوگا کہ مخصوص سیاق وسباق اور مخصوص تہذیبی وفکری پس منظر میں بیدی کے لیے ان الفاظ کا استعمال کتنا ناگزیر تھا۔ بیدی کے طبقاتی، تہذیبی اور سیاقی الفاظ ایک دوسرے میں پیوست نظر آتے ہیں۔ بیدی جب کسی طبقاتی لفظ کا انتخاب کرتے ہیں تو اس کی مناسبت سے انھیں تہذیبی لفظ کا بھی انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ پھر اس تہذیبی لفظ کی مناسبت سے سیاقی لفظ کا انتخاب ان کے لیے ناگزیر ہوجاتا ہے۔ بیدی کی کہانیوں کا تانا بانا طبقاتی الفاظ سے مل کر تیار ہوتا ہے۔ تہذیبی الفاظ گوشت

پوست کا کام دیتے ہیں اور سیاقی الفاظ کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ بیدی کے ذخیرۂ الفاظ کی اوپری پرت طبقاتی الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے، درمیان میں تہذیبی الفاظ اور نچلی سطح پر سیاقی الفاظ آتے ہیں۔

طبقاتی الفاظ تعداد میں بہت تھوڑے ہوتے ہیں۔ یعنی کسی کہانی کے جتنے کردار یا اشخاص ہوتے ہیں اتنے ہی طبقاتی الفاظ پائے جاتے ہیں۔ تہذیبی الفاظ کی تعداد طبقاتی الفاظ سے زیادہ ہوتی ہے جب کہ سیاقی الفاظ کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ ان کی تعداد مذکورہ دونوں اقسام کے الفاظ کی تعداد سے زیادہ ہوتی ہے۔ ذیل کے مثلث سے طبقاتی، تہذیبی اور سیاقی الفاظ کے حجم اور سطحات کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے:



بیدی جب کوئی 'طبقاتی لفظ' استعمال کرتے ہیں تو اس کی مناسبت سے کسی 'تہذیبی لفظ' کے انتخاب کے پابند ہو جاتے ہیں اور اسی تہذیبی لفظ کے ساتھ ساتھ 'سیاقی لفظ' کے استعمال کی پابندی بھی ان پر عائد ہو جاتی ہے۔ الفاظ کو بروئے کار لانے کی اس پابندی کو لسانیاتی اصطلاح میں انتخابی پابندی (Selectional Restriction) کہتے ہیں۔ مذکورہ مثالوں میں پہلے کے ساتھ ''بیگم''، سلام دین گوجر کے ساتھ ''اللہ'' اور دھنی رام کے ساتھ ''بھگوان'' کا انتخاب اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ بیدی کی کہانیوں سے لفظی انتخاب کی چند مثالیں ذیل میں پیش کی جاتی ہیں جن میں انتخابی پابندیوں کا بخوبی خیال رکھا گیا ہے:

1- ''اپنے دکھ مجھے دے دو'':

- ''اس کی موت کا خیال مدن کے دل میں آتا تو وہ آنکھیں موند کر پرارتھنا شروع کر دیتا۔''

- ''اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔''
- ''مدن ارتھی پر پڑے ہوئے جسم کے سامنے ڈنڈوت کے انداز میں لیٹ گیا۔ یہ اس کا اپنے جنم داتا کو آخری پرنام تھا۔''
- ''سبھی سر جھکائے اندو ہی کی شرن میں آتے تھے اور اسی سے چھما مانگتے تھے۔''

2- ''گرہن'':

- ''رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔''
- ''گرہن کے موقع پر جی کھول کر دان پن کیا جاتا ہے۔ عورتیں اکٹھی ہو کر ترویدی گھاٹ پر اشنان کے لیے چلی جاتی ہیں۔''
- ''چند لمحات کے لیے چاروں طرف خاموشی اور پھر رام نام کا جاپ ہوتا ہے''۔
- ''کتھورام نے آہستہ سے جواب دیا،'' میری پتنی ہے''۔

3- ''لاجونتی'':

- ''نرم دل ہندو دان دیتا ہے تاکہ غریب چاند کو چھوڑ دیا جائے۔''
- ''پربھات پھیری کے سمے ایسی ہی باتیں سندر لال کو یاد آئیں''۔
- ''مندر کے باہر پیپل کے پیڑ کے اردگرد سیمنٹ کے تھڑے پر کئی شردھالو بیٹھے تھے اور رامائن کی کتھا ہو رہی تھی''۔
- ''لوگ رامائن کی کتھا اور شلوک کا ورتن سننے کے لیے ٹھہر چکے تھے''۔
- ''آج ہماری سیتا نردوش گھر سے نکال دی گئی۔''
- سندر لال نے لاجو کی سورن مورتی کو اپنے دل میں استھاپت کر لیا تھا۔''

4- ''متھن سے پرے'':

- ''درباری حوصلہ پا کر بولا، ''تمھیں کیا سچ مچ مجھ پر وشواس نہیں۔''
- ''اور لپک کر اس نے بٹل کو اٹھا لیا اور اسے سینے سے لگا کر ہلنے لگی، جیسے کسی اپار سکھ اور شانتی کے جھولے میں پڑی ہے۔''
- ''اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔''
- ''جانے وہ سمے کا کون سا لگن تھا جس میں....''

- ''میں نے کوئی بھی پاپ کیا ہو بھگوان تو میرے شریر میں کیڑے پڑیں''۔
- ''رادھا نے اس کا نوٹ اپنی آنکھوں سے لگایا اور پرارتھنا کی۔''

5- ''لمبی لڑکی'':

- ''جمنا اور گلو کے سے شرو تال جائیں تو اور کیا چاہیے''۔
- ''ہوش میں آتے ہی جس پہلے شبد کا اچارن سنا کرتی 'منو ہوتا''۔
- ''پہلا ہی گراس بابوجی کے منہ میں رُکا''۔
- ''پھر گیتا کے پنے کھلے، پھر سترھویں ادھیائے کا پاٹھ ہوا''۔
- ''لیکن من سوہن کا بھگوان پر پورا وشواس تھا''۔
- ''اس کے بعد واتاورن میں ہوا کا تو پریل ہو گیا۔''
- ''دادی نے دیول میں مورتی کے لیے وستروں کی منت مانی ہی تھی''۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، بیدی نے ہندی اور سنسکرت الفاظ کے استعمال میں تہذیبی سیاق وسباق کا پورا خیال رکھا ہے۔ بیدی کی کہانیوں کے مذکورہ بالا اقتباسات میں اس کی بڑی واضح مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ان مثالوں میں ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔

بیدی نے ہندی اور سنسکرت کے مفرد الفاظ کے علاوہ مرکب الفاظ کا بھی آزادانہ استعمال کیا ہے۔ یہاں بھی کہانی کی تہذیبی فضا کی حقیقی عکاسی ہی بیدی کے پیش نظر رہی ہے۔ سنسکرت اور ہندی مرکبات معنی واظہار میں تو ہم آہنگی پیدا کرتے ہی ہیں، معنی کی توسیع میں بھی معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان مرکبات میں کہیں پہلا لفظ صفت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور کہیں بحیثیت اسم۔ سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے بھی مرکبات بنائے گئے ہیں۔ کہیں کہیں دو لفظوں کو سندھی کے طریقے پر ترکیب دیا گیا ہے جس سے مرکب امتزاجی کی تشکیل عمل میں آئی ہے، مثلاً وچتر گھنا، بھاگ ہین، چر تر ہین، جیو جنتو، جیوتی ہین، وُررد شا، بھوگ بلاس، پرم دھرم، داہ سنسکار، چھتر چھایا، جنم داتا، کپال کریا، من موہنا، لوک سیوا، پتی بھگتی، دان پُن، انگ انگ، جنک دلاری، بیاہتا جیون، وغیرہ۔

(5)

ذخیرۂ الفاظ سے قطع نظر بیدی کے یہاں زبان وبیان کی چند دیگر نمایاں خصوصیات بھی پائی جاتی ہیں جن کا ذکر ان کی چھے نمائندہ کہانیوں کے حوالے سے یہاں کیا جاتا ہے:

(الف) بیدی کی زبان کی ایک نمایاں خصوصیت صوتی تکرار ہے۔ لفظ کی ابتدائی حالت میں آوازوں کی تکرار سے بیدی کی زبان میں ایک مخصوص قسم کا آہنگ اور حسن پیدا ہو گیا ہے۔ بیدی اپنے جملوں میں بالعموم دو ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن کی ابتدا ایک ہی آواز سے ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تین الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں۔ اس قسم کی صوتی تکرار کو تجنیسِ صوتی (Alliteration) کہتے ہیں۔ صوتی تکرار کبھی کبھی دو لفظوں کے آخر میں بھی پائی جاتی ہے جس سے الفاظ مقفیٰ بن جاتے ہیں۔ بیدی نے صوتی تکرار سے بڑے خوبصورت آوازی پیکر تشکیل دیے ہیں۔ یہ آوازی پیکر ہموار سماعی لہریں پیدا کرتے ہیں جو نثری آہنگ میں خوش آہنگی اور ترنم پیدا کر دیتی ہیں۔ صوتی تکرار، قافیہ بندی اور اس قسم کے دوسرے سماعی پیکروں کا استعمال عام طور پر شعری اظہار میں زیادہ ہوتا ہے، لیکن اسے کیا کہیے کہ بیدی کے یہاں نثر میں بھی اس کی مثالیں بکثرت پائی جاتی ہیں۔ ترنم، خوش آہنگی اور آوازی پیکروں کے اعتبار سے بیدی کی نثر کے بعض ٹکڑے شعری آہنگ سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ بیدی کی کہانیوں سے صوتی تکرار کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1- ''لمبی لڑکی''

- ''دادی نے اسے چھاتی میں چھپالیا''۔
- ''اب وہ چپ ہیں تو سارا سنسار چپ ہے''۔
- ''آنکھوں سے جوت جاتی رہی''۔
- ''اس کے بعد تو کوئی بھی مرد اس گھر میں نہ گھستا''۔

2- ''اپنے دکھ مجھے دے دو'':

- ''بابوجی کے اندر کوئی جنار دھن جگا دیا تھا''۔
- ''وہ جگہ جہاں صندل کا صندوق پڑا تھا''۔

- ''پورا آسمان انھیں درد کا ایک دریا دکھائی دینے لگا''۔
- ''گھر میں ماتا کی موت نے مدن کے بڑا ہونے کے کارن سب سے زیادہ اثر اسی پر کیا تھا''۔
- ''جبھی ایک چمک سی اس کے چہرے پر آئی اور وہ بولی''۔
- ''اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے''۔
- ''آج خس کی خوشبو نے بوکھلا دیا''۔

3- ''لاجونتی'':

- ''لاجو نے شہر ہی کے ایک لڑکے سے لو لگائی''۔
- ''سندر لال نے کہا'' جانے دو بیتی باتیں''۔
- ''سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشش راون کے وحشی پن کی''۔

4- ''ترمینس سے پرے'':

- ''وہ پلیٹ فارم کا ٹکٹ ٹٹول رہا تھا''۔
- ''اس کا چہرہ کسی اندرونی تمازت سے تمتمایا ہوا تھا''۔
- ''ان مردوں کا کیا پتا، کسی سوتن کے سنگ راس رچا رہے ہوں''۔

(ب) قافیہ بندی کی مثالیں بھی بیدی کی کہانیوں میں جا بہ جا دیکھنے کو ملتی ہیں۔ وہ جملوں میں دو ایسے الفاظ بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کر جاتے ہیں جن کی آخری آوازیں یکساں ہوتی ہیں۔ اس قسم کی صوتی تکرار الفاظ کو مقفّٰی بنا دیتی ہے اور یہ ایک خاص قسم کے سماعی اور آوازی پیکروں میں ڈھل جاتے ہیں جن کی ہموار لہریں زبان میں خوش آہنگی کا حسن پیدا کر دیتی ہیں۔ بیدی نے ان آوازی پیکروں سے اظہاریت کا کام بھی لیا ہے اور معنی کی توسیع کا بھی۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1- ''لمبی لڑکی'':

- ''ایک پیرا وا بھگوان دیتا ہے اور دوسرا انسان''۔
- ''جس میں ادب کی حد سے پرے اور ننگے پن کی سیما سے ورے کی باتیں ہوتیں''۔
- ''لیکن آدھی ہی میں وہ ساری معلوم ہو رہی تھی''۔

- ''جی جے کو بھی سالیاں ملتی ہیں۔ ایک ایک سالی، آدھی گھر والی''۔
- ''اور یوگیشورانہی کے ساتھ آلنگن، انہی کے ساتھ پریم کھیلن کے لیے مچل جاتا''۔
- ''انسان دنیا میں جس کو سجن سمجھتا ہے وہ کتنا بڑا دشمن ہوتا ہے''۔

2- ''اپنے دکھ مجھے دے دو'':

- ''ایک بار میں سوہی کو ہنستے، بستے دیکھ لوں''۔
- ''کبھی وہ ان کی دلاری تھی جو پلک جھپکتے ہی نیاری ہو گئی''۔
- ''بابو جی پاس سے گذرتے تو اسے جگانے اور اٹھانے کی ذرا بھی کوشش نہ کرتے''۔

3- ''ترمینس سے پرے'':

- ''پہلے سے بھی صاف شفاف، چمکیلی، نوکیلی...''
- ''دونوں بالکل ایسے تھے جیسے جذبات اور خیالات''۔
- ''مایا — جس کے بارے میں سوچیں کہ رام ہوئی، وہیں حکمت ناکام ہوئی''۔
- ''کیوں کہ یہ رشتہ بھگوان نے نہیں انسان نے بنایا تھا''۔

4- ''لاجونتی'':

- ''وہ کہہ نہ سکی ساری بات، اور چھپکی دبکی پڑی رہی''۔
- ''تشدد اب تاجروں کی نس نس میں بس چکا ہے''۔

(ج) بیدی بعض جملوں کے آخری الفاظ کچھ اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ جملہ یا فقرہ مقفّٰی بن جاتا ہے۔ بیدی کے یہ مقفّٰی جملے 'فسانۂ عجائب' کی مقفّٰی و مسجّع عبارات کی یاد دلاتے ہیں۔ خطوطِ غالب اور جوش کی 'یادوں کی بارات' میں بھی اکثر یہی انداز ملتا ہے۔ بیدی کی کہانیوں سے ذیل کی مقفّٰی عبارتیں ملاحظہ ہوں:

1- ''اپنے دکھ مجھے دے دو'':

- ''وہی لوری جو دلاری منی کو سلا رہی تھی، مدن کی نیند بھگا رہی تھی''۔
- ''منہ میں میٹھے کا ایک ٹکڑا ڈالا، موہن نے جیب سے دس روپے کا ایک نوٹ نکالا''۔

2- ''لمبی لڑکی''

- ''کیوں کہ موت اسے لوٹ چکی ہے، زندگی ایک بار اس کے ہاتھوں چھوٹ چکی ہے''۔
- ''اور اب جہاں جائے گی، تباہی اور بربادی لائے گی''۔
- ''مجال ہے جو گھر میں دیر سے بتی جلے، کھانے میں نمک زیادہ پڑے''۔
- ''سر بادلوں میں چھپائے، کہیں اوپر کی اور چلی جائے''۔
- ''تم جانوروں کی طرح سے نہیں رہوگے، بے موسم کا بھوگ بلاس نہیں کروگے''۔

(د) بیدی کے یہاں تکرار کی ایک صورت یہ ہے کہ وہ ایک ہی لفظ سے مشتق دو ایسے لفظ لاتے ہیں جو عبارت میں ایک حسن پیدا کر دیتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ''پھر وہ وہیں بستر پر پڑی گھر کی اس ستار کی کمر میں بازو ڈال کر اس کے تار درست کرنے لگا''۔
- ''اس نے سوچا اپّی ہنسے گی اور لطیفے سے پورا لطف لے گی''۔
- ''ہائے ری سوہی۔ تو کیسے سوہے گی''۔
- ''مجھ سے اب کسی کے مرنے نہیں مرے جاتے''۔
- ''دادی کے پلیت کیے ہوئے کپڑے مٹی دھوتی تھی۔ اس پر شیلا ناک پر ڈوپٹہ رکھے ہوئے اندر آتی باہر جاتی۔ دیوندر کو یہ نظارہ بہت تک چڑھا معلوم ہوتا''۔

(ہ) بیدی کی زبان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جہاں انھوں نے کم پڑھے لکھے یا ان پڑھ لوگوں کی زبان سے عربی اور فارسی کے الفاظ کہلوائے ہیں، وہاں ان کا تلفظ بدل کر ان کی فطری بول چال کے مطابق کر دیا ہے۔ یہ تبدیلی عربی فارسی سے مستعار پانچ آوازوں یعنی خ، ز (ذ، ض، ظ) غ، ف، اور ق کو علی الترتیب کھ، ج، گ، پھ، اور ک میں ڈھال کر کی گئی ہے۔ کہیں کہیں ش کی آواز کو س میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ بیدی کی مختلف کہانیوں سے اس صوتی تبدیلی کی چند مثالیں یہ ہیں: ''جرورت (ضرورت)، باجو (بازو)، جیادہ (زیادہ)، سرپھ (شریف)، جرا (ذرا)، کھرسید (خورشید)، جور (زور)، جندگی (زندگی)، جرور (ضرور)، سکل (شکل)، کھبر (خبر)، کھراب (خراب)، جلم (ظلم)، مجا (مزہ)، گریب (غریب)،

جات (ذات)، آواج (آواز)، نباب جادی (نواب زادی)، وغیرہ۔

بیدی کی زبان کا یہ جائزہ اگر چہ قدرے تفصیلی ہے، تاہم اس پر مزید کام کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ان کے لسانی رویوں کا بھرپور اندازہ کیا جا سکے۔ بیدی کی زبان کے توضیحی اور معروضی مطالعے اور تجزیے ہی سے ان کے اسلوب کے خصائص (Style-features) کا پتا لگایا جا سکتا ہے اور انھیں دوسرے ادیبوں سے ممیز کیا جا سکتا ہے۔

حواشی

1- خلیل الرحمٰن اعظمی، 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو [ہند]، 1972)، ص227۔

2- اسلوب احمد انصاری، ''بیدی کا فن''، مشمولہ 'ادب اور تنقید' از اسلوب احمد انصاری (الٰہ آباد: سنگم پبلشرز، 1968)، ص290۔

3- ایضاً، ص315۔

4- ایضاً، ص315۔

5- ایضاً، ص315۔

6- خلیل الرحمٰن اعظمی، بحولہ بالا کتاب، ص227۔

7- گوپی چند نارنگ، ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں''، مطبوعہ 'ہندوستانی زبان' (بمبئی)، سال4، نمبر1 (2 اکتوبر 1972)، ص52۔

8- وقار عظیم، 'نیا افسانہ' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1983)، ص26۔

9- آل احمد سرور، ''بیدی کے افسانے: ایک تاثر''، مشمولہ 'راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے'، مرتبہ اطہر پرویز (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1983)، ص26۔

10- مسعود حسین خاں، 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)، ص65۔

11- ایضاً، ص65۔

12- ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes)، "On Communicative Competence"، مشمولہ Sociolinguistics: Selected Readings، مرتبہ جے. بی. پرائڈ اور دیگر (ہارمنڈزورتھ: پنگوئن بکس، 1972)، ص269-293۔

13- باقر مہدی، ''راجندر سنگھ بیدی: بھولا سے بل تک''، مشمولہ 'راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے' (مرتبہ اطہر پرویز)، ص61۔

14- گوپی چند نارنگ، بحولہ بالا مضمون، ص28۔

15- بحوالہ راجندر سنگھ بیدی، ''افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل''، مشمولہ 'راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے' (مرتبہ اطہر پرویز)، ص23۔

16- راجندر سنگھ بیدی، بحولہ بالا مضمون، ص23۔

17- بحوالہ گوپی چند نارنگ، بحولہ بالا مضمون، ص29۔

18- راجندر سنگھ بیدی، بحولہ بالا مضمون، ص23۔

19- ایضاً، ص23۔

20- ایضاً، ص20۔

21- اسلوب احمد انصاری، بحولہ بالا کتاب، ص115۔

22- گوپی چند نارنگ، بحولہ بالا مضمون، ص53-28۔

23- ایضاً، 35۔

24- دیکھیے نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون "On Defining Style"، مشمولہ Linguistics and Style از نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)، ص12۔

25- دیکھیے مرزا خلیل احمد بیگ کا مضمون 'قدیم اردو کا سرمایۂ الفاظ'، مشمولہ 'اردو کی لسانی تشکیل'، تیسرا ایڈیشن (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2000)، ص167-183۔

(1988)

معاصر اردو افسانہ

زبان اور اسلوب

معاصر اردو افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان اور اسلوب کے ادبی و تخلیقی تقاضوں کو نہایت ذمہ داری کے ساتھ پورا کرتے آرہے ہیں، لیکن ہمارے بعض نقاد اس صورت حال سے مطمئن نظر نہیں آتے اور ان کے بارے میں کچھ نہ کچھ ارشاد فرماتے رہتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار ان کی باتوں کو سن بھی لیتے ہیں۔ یہ ان کی سادہ لوحی نہیں تو اور کیا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید، تنقید نگاروں کے داخلی تاثرات کا نتیجہ ہوتی ہے اور ذاتی پسند یا ناپسند پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ادب و شعر کی زبان خالصتاً ترسیلی یا ابلاغی نہیں ہوتی، جیسے کہ عام بول چال کی زبان ہوتی ہے۔ بلکہ یہ زبان ادبی فن پارے کے جمالیاتی اور تخلیقی تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے جس میں تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کے دوران طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس کے نتیجے میں یہ عام ڈگر سے کسی قدر ہٹ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے بعض نقاد ایسی زبان کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں اور معاصر افسانہ نگاروں کو ہدف ملامت بناتے ہیں۔

اس بات سے کسے انکار ہوگا کہ ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم زبان ہے۔ اسی لیے ادبی فن پارے کو لسانی / لفظی فن پارہ (Verbal artifact) بھی کہا گیا ہے۔ واضح رہے کہ جب تک کہ زبان ادیب کے تصرف میں نہیں آجاتی اس وقت تک یہ 'لانگ' (langue) رہتی ہے، اور ادیب کے تصرف میں آتے ہیں یہ 'پرول' (parole) کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔ لانگ اور پرول کی اصطلاحیں لسانیات جدید کے بانی فرڈی ننڈ ڈی سسیور کی وضع کردہ ہیں۔ 'لانگ' سے اس کی مراد معاشرتی نوعیت کی (عمومی) زبان سے ہے جو ایک سسٹم کی نمائندہ ہے، اور 'پرول' اس سسٹم کو کسی فرد واحد کے ذریعہ عملی طور پر برتنے کا نام ہے جسے "گفتگو" کہہ سکتے ہیں۔ گویا پرول، لانگ (جو ایک تجریدی نظام ہے) کی واقعی صورت کا نام ہے جس کی نوعیت انفرادی ہے۔ اگر ہم ادب کے تناظر میں دیکھیں تو لانگ کو پرول بننے کے لیے ایک ایسے عمل سے گذرنا پڑتا ہے جو ادب کے تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ اس عمل سے گذرنے کے بعد لانگ، پرول بن جاتی ہے یعنی اسے انفرادی (تخلیقی) زبان کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔

لانگ کو ادیب اپنے مزاج اور اپنی ادبی و تخلیقی ضرورتوں کے مطابق ادب کے تخلیقی عمل کے دوران پرول میں ڈھالتا اور مولڈ (Mould) کرتا ہے، جس طرح کہ ایک مجسمہ ساز اپنے میڈیم (پتھر) کو اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق کاٹتا، چھانٹتا اور تراشتا ہے۔ پرول کو جو چیز منفرد بناتی ہے، وہ اس کا انوکھا پن، ندرت، جدت، تنوع، تازہ کاری اور معمول سے انحراف (Deviation from a norm) ہے۔ یہ تمام باتیں کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل میں نہ صرف نمایاں کردار ادا کرتی ہیں، بلکہ اس کے اسلوب کو انفرادیت بھی بخشتی ہیں جس سے وہ ادیب دوسرے ادیب سے منفرد و ممتاز بن جاتا ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے نقاد داخلی و وجدانی سطح سے اوپر اٹھ کر اور متعصبانہ رویے کو ترک کر کے معاصر اردو افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا توضیحی (Descriptive) اور معروضی (Objective) مطالعہ و تجزیہ کریں، تب کہیں وہ ان افسانہ نگاروں کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کوئی متوازن رائے قائم کر سکتے ہیں۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ ادب کے تخلیقی عمل کے دوران زبان بھی ایک طرح کے عمل (Process) سے گذرتی ہے، اور یہ عمل ہے باہر کی (عام) زبان کے ادبی و تخلیقی زبان میں

تبدیل ہونے کا جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل ادب کی تخلیق کے عمل سے ماورا نہیں ہے۔ یہ دونوں عمل بہ یک وقت (Simultaneously) انجام پاتے ہیں۔ تخلیقی عمل سے گذرنے کے بعد جب ادب متن کی شکل میں، جو زبان ہی کی ایک شکل ہے (بلکہ زبان ہی ہے)، برآمد ہوتا ہے تو اسلوب اس میں جاری وساری اور پیوست (Embedded) ہوتا ہے۔ یہ کوئی اضافی یا باہر سے لائی ہوئی چیز نہیں ہے۔ بلکہ یہ ادبی زبان کا جزو لاینفک ہے۔ جب بھی زبان کا ادبی یا تخلیقی سطح پر استعمال ہوتا ہے تو اس میں اسلوب کی کارفرمائی ضرور ہوتی ہے۔ اسلوب درحقیقت ادب میں زبان کے مخصوص ومنفرد استعمال سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ اسی لیے ایک ادیب کو دوسرے ادیب سے بہ آسانی ممیز کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ اسلوب ہی اسے انفرادیت کا رنگ بخشتا ہے۔ بعض ناقدین کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ کسی مصنف یا ادیب کے یہاں اسلوب کی نمود کافی بعد میں ہوتی ہے، یعنی جب وہ کہنہ مشق اور سینئر ادیب بن جاتا ہے تب ''صاحبِ اسلوب'' کہلاتا ہے۔ ایسے نقاد نئے لکھنے والوں کو، خواہ وہ شاعر ہوں یا ناول وافسانہ نگار، اسلوب سے عاری سمجھتے ہیں، کیوں کہ وہ اسلوب کو زبان اور ادب سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اور اسے ایک اضافی (Additional) چیز سمجھتے ہیں جو ان کے نظریے کے مطابق کافی محنت ومشقت اور تجربے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

جب کسی زبان میں تصرف اور ایجاد واختراع سے کام لیا جاتا ہے تو وہ زبان اپنے بنیادی اسلوب سے متغائر ہو کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتی ہے جو اس زبان کا ایک نیا انداز یا اسلوب ہوتا ہے۔ یہ اسلوب اپنے نئے پن (یا انوکھے پن) کی وجہ سے لوگوں کو چونکاتا ہے اور ان کے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچتا ہے، لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس نئے یا انوکھے پن کو جسے ہم جدت پسندی بھی کہتے ہیں، مشکل پسندی سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالبؔ نے اپنی شاعری کے پہلے اور دوسرے دور میں جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ یقیناً ایک انوکھا اور چونکا دینے والا اسلوب تھا جس میں نازک خیالی اور مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ جدت طرازی اور ایجاد پسندی بھی اپنی انتہا کو پہنچ گئی تھی۔ غالبؔ چوں کہ غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کے مالک تھے اس لیے وہ نادر تشبیہیں، دور از کار استعارے اور اچھوتے مضامین ایجاد کرنے کی زبردست قوت رکھتے تھے۔ ان کی اسی قوت

ایجاد واختراع اور ندرت وجدت پسندی کی وجہ سے ان کی شاعری اس دور کے سخن فہمی کے معیار سے میچ نہ کر سکی اور نکتہ چینی کا شکار ہوئی۔ ان کے معاصرین نے ان کی شاعری کو مشکل ومہمل اور بے معنی کہنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔

(2)

معاصر افسانہ نگار جب تک زبان کی بنی بنائی ڈگر پر چلتے ہیں، اس وقت تک وہ ہمارے نقادوں کو بہت بھلے لگتے ہیں، لیکن جیسے ہی وہ اس ڈگر سے ہٹ کر اپنے اسلوب میں وسعت، تنوع، تازگی، ندرت، جدت اور انوکھا پن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور نیا راستہ اختیار کرنا چاہتے ہیں تو یہ نقاد ان پر طرح طرح سے اپنا غصہ اتارنے لگتے ہیں اور ان کے لیے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو تنقید کی زبان نہیں کہی جا سکتی۔ ممتاز اردو نقاد اور دانشور وارث علوی کا رضوان احمد، عبدالصمد، شفق، اور شوکت حیات جیسے کامیاب افسانہ نگاروں کے ساتھ یہی تنقیدی رویہ رہا ہے۔[(1)] اسی قسم کا رویہ پاکستان میں جمیل جالبی کا بھی رہا ہے۔ انھوں نے بھی نئے تخلیق کاروں کے فن، تکنیک، زبان، اسلوب اور طریق کار پر سخت نکتہ چینی کی ہے۔[(2)] وارث علوی اور جمیل جالبی دونوں ''پٹی ہوئی لیک سے گریز'' کو غیر مستحسن قرار دیتے ہیں۔ یہاں گوپی چند نارنگ کا یہ قول نقل کرنا بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے روایت سے بغاوت کو ''تخلیق کا سب سے بڑا رمز'' قرار دیا ہے:

> ''روایت سے رشتہ بنائے رکھنا جتنا ضروری ہے، اتنا ہی ضروری
> اس سے گریز یا اس سے بغاوت بھی ہے۔ نئی آواز، نئے اسلوب یا
> نئے انداز کو پانے کی تڑپ، ادب اور آرٹ کی اکتا دینے والی
> یکسانیت کے دشتِ بے اماں میں تمنا کا دوسرا قدم اٹھانے کی
> آرزو یا تازہ کاری کی تلاش تخلیق کا سب سے بڑا رمز ہے''۔[(3)]

'اسلوب' کا ذکر اگرچہ قدما کے یہاں بھی ملتا ہے، لیکن یہ ایک جدید لسانیاتی اصطلاح بھی ہے اور انگریزی لفظ Style کا ترجمہ ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نظر سے 'اسلوب' (Style) سے مراد زبان میں تباین (Variation in language) ہے، لیکن یہ اسلوب کا وسیع تر مفہوم ہے، کیوں کہ زبان میں تباین (Variation) علاقائی سطح پر بھی پایا جاتا ہے اور سماجی وانفرادی سطح پر

بعض ادبی تذکروں اور بیان و بلاغت کی کتابوں میں اسلوب اور اس کی چند قسموں کا ذکر ملتا ہے، مثلاً رنگین اسلوب، عاری اسلوب، دقیق اسلوب، سلیس اسلوب، مقفیٰ اسلوب، مرصع و مسجع اسلوب، وغیرہ۔ اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب کی قسمیں لسانیاتی سطحات (Levels) کے حوالے سے بیان کی جاتی ہیں، مثلاً صوتی اسلوب، صرفی ولغوی اسلوب، لفظیاتی اسلوب، نحوی و قواعدی اسلوب، معنیاتی اسلوب، وغیرہ۔ ادبی تنقید میں اسلوب کی موضوعی تقسیم پائی جاتی ہے، مثلاً حکایتی اسلوب، سوانحی اسلوب، تمثیلی اسلوب، اساطیری اسلوب، داستانی اسلوب، بیانیہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسالیب میں ہر چند کہ موضوع کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور اسی کے لحاظ سے پیرایۂ اظہار اختیار کیا جاتا ہے، تاہم ان اسالیب کو برتنے میں زبان کی عمل آوری اور کار کردگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ ادبی فن پارہ موضوع کے لحاظ سے خواہ کیسا ہی ہو، وہ لسانی اسٹرکچر سے عاری یا مبرا نہیں ہوتا۔ لسانی اسٹرکچر موضوع در موضوع بدلتا رہتا ہے۔ بعض دوسرے اسالیب بھی ادب میں برتے جاتے ہیں، مثلاً استفہامیہ اسلوب، مکالماتی اسلوب، ڈرامائی اسلوب، ہدایتی اسلوب، ملفوظاتی اسلوب، خطیبانہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسالیب میں بھی زبان کی کارکردگی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ جن اسالیب کا ذکر اوپر ہوا ہے، ان کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر بہ خوبی کیا جاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں علامتی و استعاراتی اسلوب اور تجریدی اسلوب کو اگرچہ ادب میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہے، لیکن اسلوبیاتی تنقید انھیں بھی اپنے دائرۂ بحث میں لاتی ہے اور ایک دوسرے انداز سے ان کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے جسے 'نشانیات' (Semiotics) کہتے ہیں۔

اسلوب کی ایک موضوعی شکل 'یادیاتی اسلوب' (یہ اصطلاح راقم السطور کی وضع کردہ ہے، اور اردو میں نئی ہے) بھی ہے جس کی جانب اب تک کسی کی توجہ مبذول نہیں ہو سکی ہے۔ اس کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ یادِ ماضی (Nostalgia) ایک طرزِ احساس ہے۔ یہ ذہن کی اس کیفیت کا نام ہے جب انسان بیتے دنوں کی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ ان یادوں کو ضبطِ تحریر میں بھی لایا جاتا ہے۔ یہی عمل 'یادنگاری' کہلاتا ہے۔ ماضی کی یادیں کسے نہیں ستاتیں۔ بعض اوقات تو یہ ''عذاب'' بن کر نازل ہوتی ہیں۔ ماضی کی یادوں کا انسان کے حافظے سے گہرا

بھی۔ علاوہ ازیں موقع و محل (Situations) کے لحاظ سے بھی زبان میں تباین پیدا ہو جاتا ہے۔ 'اسلوب' اپنے خاص مفہوم میں ادبی زبان میں تباین سے سروکار رکھتا ہے۔ تباین شعری زبان میں بھی پایا جاتا ہے اور نثر کی زبان میں بھی، اور اسی کے مطالعے اور تجزیے کو 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے کافی مدد لی جاتی ہے اور اس کی مختلف سطحوں۔ صوتی، لغوی، نحوی، معنیاتی پر ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ اسلوبیات ایک ایسا میدان ہے جہاں ادب اور لسانیات ایک دوسرے کے ساتھ مل جاتے ہیں اور اس ملاپ کی وجہ زبان ہے جو ادب کا ذریعۂ اظہار (Medium) ہے اور لسانیات کا مواد و موضوع (Content and subject matter)۔ ادبی زبان یا اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے تو یہی مطالعہ 'اسلوبیات' کہلاتا ہے جس کا دوسرا نام 'اسلوبیاتی تنقید' ہے۔

اسلوبیاتی تنقید یا اسلوبیات معروضی مطالعۂ اسلوب ہے جس میں مصنف کی شخصیت و سوانح اور تاریخی حوالوں سے صرفِ نظر کر کے صرف ادبی متن پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے اور اسے خود کفیل و با اختیار مان کر اس کا مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ یہ مطالعہ توضیحی، معروضی اور مشاہداتی ہوتا ہے، نہ کہ ادبی تنقید کی طرح تشریحی، تاثراتی اور وجدانی۔

اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے، یعنی کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا ثابت نہیں کیا جاتا، کیوں کہ تعینِ قدر اس کا مقصود نہیں۔ اس کا مقصد تو صرف ادبی فن پارے کے لسانی اسٹرکچر کا توضیحی تجزیہ کر دینا ہے اور اس کے خصائص (Features) کو نشان زد کر دینا ہے، اور اگر ممکن ہو تو اس تجزیے سے کوئی نتیجہ بھی مرتب کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ کوئی لازمی امر نہیں۔ کوئی فن پارہ یا کوئی ادیب محض اپنے اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ہی منفرد و ممتاز قرار دیا جاسکتا ہے۔ بعض ناقدین کے نزدیک اس بات کی اتنی اہمیت نہیں کہ کیا کہا گیا ہے، جتنی کہ اس بات کی اہمیت ہے کہ کیسے یا کس طرح کہا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا تعلق آخر الذکر سے ہے۔ ادبی تنقید علاوہ اور باتوں کے، اس بات پر بھی اصرار کرتی ہے کہ کس طرح کہا جانا (یا لکھا جانا) چاہیے۔ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں سب سے بڑا فرق یہی ہے۔

تعلق ہے۔ اختر انصاری کہتے ہیں۔

یادِ ماضی عذاب ہے یارب
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

دل کے اس نازک احساس اور پردۂ ذہن پر ابھرنے والی اس کیفیت کو بعض معاصر افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات میں نہایت خوب صورت انداز سے بیانیہ کی شکل دی ہے۔ یاد نگاری سے متعلق تمام تحریروں کو 'یادیات' کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے، خواہ ان کی علاحدہ حیثیت ہو یا وہ فکشن کا جزو ہوں۔

(3)

'یادیاتی اسلوب' (راقم السطور کو اردو میں اس سے بہتر کوئی دوسری اصطلاح نظر نہیں آئی) کی ایک عمدہ مثال ہمیں شوکت حیات کے افسانے ''رحمت صاحب'' میں ملتی ہے۔ رحمت صاحب ملازمت سے ریٹائر ہوچکے ہیں اور بڑھاپے کے دن گزار رہے ہیں جہاں صرف تنہائی ان کے ساتھ ہے۔ ان کی زندگی عذاب بن چکی ہے۔ وہ اپنے بیتے ہوئے دنوں کو یاد کرتے ہیں، بیوی کی رفاقت کو یاد کرتے ہیں جو اب مرچکی ہے۔ وہ ان خوش گوار لمحوں کو یاد کرتے ہیں جب ان کے تمام لڑکے ان کے آگے پیچھے پھرتے تھے، لیکن اب سب نے نظریں پھیر لی ہیں۔ ناسٹیلجیا کی یہ کیفیت بیماری کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ وہ پرانی یادوں میں اتنا کھوجاتے ہیں اور بیتے دنوں کی یادیں انھیں اتنا مغموم اور افسردہ کردیتی ہیں کہ ''دن کی صاف وشفاف روشنی میں بھی انھیں ڈھلتی ہوئی شام کا احساس ہوتا ہے''۔ یہاں شوکت حیات نے استعاراتی اسلوب سے بھی کام لیا ہے۔ ''ڈھلتی ہوئی شام'' بڑھاپے کا نہایت خوب صورت استعارہ ہے۔ طویل العمری میں انسان کی زندگی میں جو خلا پیدا ہوجاتا ہے اسے وہ اپنی پرانی یادوں ہی سے پُر کرتا ہے اور بقیہ زندگی انھی یادوں کے سہارے جیتا ہے۔ اس پیرایۂ اظہار میں ماضی مطلق اور ماضی استمراری کے فعلی صیغوں کا کثرت سے استعمال ہوتا ہے اور امدادی افعال تھا، تھی، تھے، تھیں بھی جملے کی نحوی ساخت کا جزو بنتے ہیں، مثلاً

ماضی میں جو مزہ مری شام وسحر میں تھا
اب وہ فقط تصورِ شام وسحر میں ہے

(فیض احمد فیض)

غضنفر کا افسانہ ''ڈگڈگی'' علامتی اسلوب میں لکھا ہوا سیاسی رنگ کا ایک بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک ڈگڈگی بجانے والا ہے۔ اس کردار میں اور ایک سیاسی لیڈر میں علامتی رشتہ پایا جاتا ہے۔ گویا ڈگڈگی بجانے والا Signifier ہے اور سیاسی لیڈر اس کا Signified۔ علامتوں کے سہارے یا فرڈی نینڈ ڈی سسیور کی اصطلاح میں 'نشانات' (Signs) کے سہارے (جس کے دو رخ ہیں: 'سگنی فائر' اور 'سگنی فائڈ') دونوں کردار متوازی خطوط پر چلتے ہیں۔ دونوں اپنا اپنا پروپیگنڈا کرتے ہیں، دونوں بھیڑ اکٹھا کرتے ہیں، دونوں چرب زبانی اور لفاظی سے کام لیتے ہیں، دونوں مخصوص قسم کا لباس پہنتے ہیں، دونوں کا تخاطب 'بھولی بھالی جنتا' سے ہوتا ہے اور دونوں لوگوں کے سامنے ہاتھ پھیلاتے ہیں (ایک اُن سے پیسے مانگتا ہے اور دوسرا ووٹ)۔ اس افسانے میں ڈگڈگی بجانے والے کی پٹاری، جس میں اس نے نہ جانے کیا کیا چھپا رکھا ہے، افسانے کے سیاسی تناظر میں ہیڈن ایجنڈا کی علامت بن جاتی ہے۔ سانپ اور نیولا کی شمولیت سے اس افسانے میں تمثیلی رنگ بھی پیدا ہوگیا ہے۔ یہ دونوں مخالف سیاسی پارٹیوں میں ہاتھا پائی اور لڑائی جھگڑے کی علامت بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ اپنے اندر بلا کی علامتی واستعاراتی تہہ داری رکھتا ہے۔

ہدایتی اسلوب میں ایک تحکمانہ انداز پایا جاتا ہے۔ سید محمد اشرف نے اپنے افسانے ''دعا'' میں یہی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس افسانے میں صحیح معنی میں دو ہی کردار ہیں، ایک میم صاحب اور دوسرا ان کا ملازم۔ میم صاحب ایک آرام طلب، عیش پسند اور کاہل خاتون ہیں۔ وہ ہر وقت اپنے نوکر پر حکم چلاتی رہتی ہیں۔ اشرف نے اس افسانے میں صیغۂ فعلِ امر سے بہت کام لیا ہے۔ جس سے ہدایتی اسلوب کا صاف پتا چلتا ہے۔

نجمہ محمود کے ناول 'جنگل کی آواز' کی طرح ان کے بعض افسانوں میں بھی سوانحی رنگ جھلکتا ہے۔ اسی طرز کا ان کا ایک افسانہ ''خالی جھولی'' ہے جس کے کچھ حصے ان کی اپنی زندگی کے بعض تجربات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ (4) اس افسانے میں انھوں نے جس مسئلے پر افسانوی انداز میں اپنی توجہ مرتکز کی ہے وہ محض ان کا مسئلہ نہیں ہے، بلکہ ان جیسی بے شمار ماؤں کا مسئلہ ہے جنھیں درس وتدریس کی پیشہ ورانہ ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اپنے ننھے منے معصوم

بچوں کو آیاؤں کے سہارے چھوڑنا پڑتا ہے۔ اس افسانے میں نجمہ نے جزئیات نگاری کی طرف خاص توجہ دی ہے جس سے ان کے گہرے مشاہدے کا پتا چلتا ہے۔ اس کے مکالموں میں بول چال کی زبان کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے جو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر ہے۔

معین الدین جینا بڑے کے افسانے ''بھول بھلیاں'' میں ڈرامائی اسلوب کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ ممبئی جہاں انسانوں کا انبوہ پایا جاتا ہے، اس بھیڑ میں کون، کب، کہاں اور کیسے کھوجائے، اس بات کا ہمیشہ ڈر لگا رہتا ہے۔ ڈر، خوف اور Suspence کو جینا بڑے نے بڑے پُر اثر ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے۔ کھوجی رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے اور جو دوسروں کو کھوجتا اور تلاش کرتا رہتا ہے، اسے بھی انسانوں کی بھیڑ میں کھوجانے کا ڈر رہتا ہے۔

بعض معاصر افسانہ نگاروں نے تمثیلی اسلوب میں بھی افسانے لکھے ہیں۔ تمثیل نگاری کی ایک بہترین مثال بیگ احساس کا افسانہ ''ملبہ'' ہے جس میں پرندوں کو کرداروں کی شکل دی گئی ہے۔(5) اس افسانے میں چڑا، چڑیا اور اس کے نوزائیدہ بچوں، نیز چمگادڑوں اور چونٹیوں کی موجودگی سے ایک ایسی علامتی فضا خلق کی گئی ہے جو انسان کے کرب کو مترشح کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کی بعض حقیقتوں اور سچائیوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔

طارق چھتاری کا افسانہ ''باغ کا دروازہ'' اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ آج کے دور میں بھی داستانی اسلوب میں کامیاب افسانہ لکھا جاسکتا ہے اور تحیر و طلسم کا رنگ پیدا کیا جاسکتا ہے۔ داستانی اسلوب کی ایک صفت قصہ در قصہ بھی ہے۔ طارق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کہانی کے ایک کردار سے یہ کہلوا کر کہ ''یہ ہمارے شہر کی بھی داستان ہے'' ایک کہانی کو دوسری کہانی سے مربوط کر کے اپنے عہد کی حسیت کا بیانیہ رقم کیا ہے۔ فن کی سطح پر یہ افسانہ طارق چھتاری کا ایک انوکھا تخلیقی تجربہ ہے۔

''آخری کنگورا'' سلام بن رزاق کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔(6) یہ افسانہ اربابِ اقتدار کے اس سسٹم پر ایک گہرا طنز ہے جس میں محمد علی جیسے شریف، بے ضرر، بے گناہ اور ''عزت دار شہری'' کو محض شک (اور ایک خاص مذہب کا ہونے) کی بنیاد پر حراست میں لے لیا جاتا ہے اور شدید نفسیاتی دباؤ ڈال کر اس سے پوچھ تاچھ کی جاتی ہے اور اول تو اسے اپنی بے گناہی ثابت

کرنے کا موقع ہی نہیں دیا جاتا ہے، اور اگر وہ اپنی صفائی میں کچھ کہتا بھی ہے تو اس کی آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوتی ہے۔ انجام کار رات کے گھپ اندھیرے اور مہیب سناٹے میں اسے کو الیس میں ڈال کر نیشنل ہائی وے پولیس چوکی سے دور ایک ویران اور سنسان مقام پر لے جایا جاتا ہے جہاں سے اس کی واپسی قطعاً ناممکن تھی۔ انجانے ڈر اور خون کو منجمد کر دینے والے خوف سے اس کا دل شدید تناؤ میں آ گیا تھا۔ پولیس کی کار جتنی تیزی کے ساتھ ہائی وے کی تاریک فضا میں ڈوبتی جاتی تھی، اتنی ہی تیزی کے ساتھ اس کا دل بھی ڈوبتا جاتا تھا۔ کار میں مکمل تاریکی تھی۔ اس نے کچھ کہنا چاہا، ''مگر ایک اندیشہ ناک خیال نے اس کے گلے میں پھندا ڈال دیا۔ اور الفاظ ہونٹوں تک آنے سے پہلے ہی حلق میں پھنس کر رہ گئے۔'' اسی جملے پر سلام بن رزاق کا یہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

سلام نے اس افسانے میں علامتی و استعاراتی اسلوب اختیار کرنے کے علاوہ اشاریت سے بھی کام لیا ہے، لیکن کہیں بھی ابہام پیدا ہونے نہیں پایا ہے۔ اشاریت سے تخلیق کار کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اسے پوری بات (سمجھا کر) نہیں کہنی پڑتی۔ صرف اشارہ ہی کافی ہوتا ہے۔ اور (سمجھنے کے لیے) بہت کچھ قاری پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق اردو کے ایک منجھے ہوئے افسانہ نگار ہیں اور اشاریتی اسلوب پر ان کی گرفت اتنی ہی مضبوط ہے جتنی کہ دوسرے اسالیب پر۔ اس افسانے کے آخر میں چند الفاظ کے اشارے سے جو بات کہی گئی ہے وہ قاری کی سمجھ میں بہ خوبی آ جاتی ہے۔ اشاریت کو، جو فنی سطح پر اظہار کی ایک انوکھی تکنیک ہے اس افسانے میں نہایت خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس کی دو اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

جب پولیس کی کار فرائے کے ساتھ ہائی وے سے گذر رہی تھی جہاں ہر طرف تاریکی تھی اور کار میں بھی گھپ اندھیرا تھا تو کار میں بیٹھے ہوئے ایک ''کرائم برانچ والے'' سے محمد علی نے پوچھا: ''اس وقت، وقت کیا ہوا ہے سر!'' اس پر اس شخص نے استہزائیہ انداز میں جواب دیا: ''اس وقت تمھارا ٹائم بہت خراب چل رہا ہے محمد علی!'' کچھ دیر کی خاموشی کے بعد پھر اس شخص نے محمد علی سے پوچھا: ''یہ بتاؤ اگر تمھیں کچھ ہو جائے تو تمھاری فیملی کی ذمہ داری کس کے سر ہوگی؟''

علامتی سطح پر بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ ''آخری کنگورا'' (جو اس افسانے کا عنوان بھی ہے)، انسانی بستی یا آبادی کی آخری حد کی علامت ہے جہاں انسانوں کے ساتھ

انسانیت بھی ختم ہو جاتی ہے اور شروع ہو جاتی ہے بربریت اور سفا کی۔ ''سانپ'' کی امیج اذیت ناکی کی علامت کے طور پر استعمال کی گئی ہے۔ ''اندھیرا'' اور ''تاریکی'' بدی اور ظلم کی علامتی شکل ہے۔ ''کالا بجنگ'' اور سیاہ فام شخص جبر و تشدد اور بربریت کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اسی شخص نے محمد علی کو اس کے دونوں ہاتھوں کو پیچھے کر کے پولیس کی گاڑی میں دھکیل سا دیا تھا اور خود بھی اس میں بیٹھ کر ایک خاص مقصد سے اس کے ساتھ جا رہا تھا۔ ''منحوس سناٹا'' اور ''ویرانی'' سے ماحول میں انجانے خوف اور مہیب پُر اسراریت کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے میں ''قبرستان'' کی موجودگی انسان کی بے ثباتی کو تو مترشح کرتی ہی ہے، یہ موت کا بھی اشاریہ (Index) ہے اور ان دونوں میں اشاریتی رشتہ (Indexical relationship) پایا جاتا ہے۔

سلام بن رزاق نے ایک نہایت سنجیدہ اور Sensitive اشو پر قلم اٹھایا ہے اور صورت حال کو افسانے کا رنگ دے دیا ہے۔ زبان و بیان، پیرایۂ اظہار اور اسلوب پر پوری قدرت رکھنے کی وجہ سے ہی وہ اس افسانے کی کرافٹنگ میں نہایت کامیاب رہے ہیں۔

(4)

واضح رہے کہ ہر ادبی تخلیق اپنے اسلوب کے ساتھ معرضِ وجود میں آتی ہے، لیکن یہ اس کے خالق کا مستقل اسلوب نہیں ہوتا، بلکہ تخلیق در تخلیق اس میں تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی تخلیق میں کئی کئی اسالیب گھل مل جاتے ہیں جیسا کہ حسین الحق کے افسانے ''کہرا'' میں ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس میں بہ یک وقت کئی اسالیب کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اسلوب میں تنوع افسانے کی معنویت اور تہہ داری کو مجروح نہیں کرتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوب کی تشکیل ادب میں زبان کے مخصوص استعمال سے عمل میں آتی ہے۔ کوئی بھی ادیب اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان کا خالی خولی استعمال نہیں کرتا، بلکہ اسے اپنے مزاج اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق نئی شکل دیتا ہے جس سے وہ زبان Language plus بن جاتی ہے۔ جو فرق Language اور Language plus میں ہے، وہی فرق عام (بول چال کی) زبان اور ادبی و تخلیقی زبان میں پایا جاتا ہے۔

ادبی و تخلیقی زبان میں مختلف النوع اسلوبی خصائص (Style-features) پائے جاتے ہیں جن کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کے دائرے میں رہ کر کیا جاتا ہے۔ زبان کے عام استعمال سے ہٹا ہوا کوئی بھی استعمال یا کوئی بھی طرزِ اظہار اسلوبیاتی نقاد کی توجہ کا مرکز بن سکتا ہے۔ عام زبان Rigid اور بندھے ٹکے اصولوں کی پابند ہوتی ہے، لیکن ادبی زبان میں زبردست Flexibility پائی جاتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ادیب زبان کے مروج قاعدوں اور اصولوں سے انحراف کرتا ہے۔ معمول سے انحراف کی مثالیں شعری زبان میں بھی پائی جاتی ہیں اور نثر کی زبان میں بھی، اور یہ بات ادب کی زبان کی پہچان بن چکی ہے۔

عام زبان میں غیر ذی روح (Inanimate) اشیا کو ذی روح (Animate) میں پائی جانے والی (جبلّی) صفات سے متصف نہیں بتایا جاتا، لیکن ادبی زبان میں ایسا ممکن ہے۔ اس تناظر میں عبدالصمد کے افسانے ''معیار'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں محلّہ منہ بسورتا ہے، گلیاں روتی ہیں، سڑکیں آہیں بھرتی ہیں اور پگڈنڈیاں سسکتی ہیں:

> ''وہ دبے پاؤں چپ چاپ اپنے شہر جا پہنچا۔ اس کے شہر اور محلے میں کوئی قابلِ ذکر تبدیلی نہیں آئی تھی۔ وہی اداس اور بے رونق شہر، وہی منہ بسورتا ہوا محلہ، وہی روتی ہوئی گلیاں، وہی آہ بھرتی ہوئی سڑکیں، وہی سسکیاں لیتی ہوئی پگڈنڈیاں''۔ (7)

یہاں وزیر آغا کا ایک اقتباس نقل کرنا بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے ادب کی پہچان کے سلسلے میں بالکل یہی بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ادیب بے جان چیزوں کو ذی روح قرار دینے کی جہت کے تحت باہر کے مظاہر سے ایک تعلق خاطر قائم کرتا ہے۔ وہ بے جان اشیا تک میں روح پھونک کر انھیں زندہ کر دیتا ہے۔ چناں چہ پتھر بولنے لگتے ہیں، چاند مسکراتا ہے، صحرا اسے اپنی جانب بلاتے ہیں حتیٰ کہ کھڑکیاں، منڈیریں اور سڑکیں بھی ذی روح بن کر اس سے مکالمہ کرنے لگتی ہیں۔ اشیا کو روح تفویض کرنے کا یہ عمل

جانداروں کو بھی انسانی سطح پر کھینچ لیتا ہے۔ چناں چہ درخت آہیں بھرتے ہیں، کلیاں مسکراتی ہیں، اور پرندے انسانی محسوسات کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ حد یہ کہ سناٹا بولتا ہے، ہوا کا دامن اسے مس کرتا اور سمندر لوری دیتا ہے۔ گویا ادب اپنے لمس سے لخت لخت اشیا کو باہم مربوط کر کے کائنات کو اس کی یکتائی لوٹا دیتا ہے، اور یہ بات عقل کے تجزیاتی عمل کا الٹ ہے۔"(8)

اگر کوئی شخص دو زبانوں پر اظہار کی قوت رکھتا ہے تو اسے ذولسانی (Bilingual) کہتے ہیں۔ موقع و محل (Situations) اور سیاق و سباق (Context) کے لحاظ سے وہ اپنی روز مرہ کی زندگی میں دونوں زبانوں کا استعمال کرتا ہے۔ پہلی زبان اس کی مادری زبان ہوتی ہے اور دوسری زبان اکتسابی زبان کہلاتی ہے جسے وہ اپنی مادری زبان سیکھنے کے بعد رسمی طور پر (Formally) سیکھتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں تعلیم یافتہ طبقہ اپنی مادری زبان پر عبور رکھنے کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان پر بھی حتی المقدور دسترس رکھتا ہے۔ معاصر اردو افسانہ نگار چوں کہ اردو کے علاوہ انگریزی بھی جانتے ہیں، اس لیے وہ اپنی تخلیقات میں انگریزی الفاظ، فقرے (اور جملے) اکثر استعمال کرتے ہیں۔ اس لسانی عمل کو 'کوڈ سوچنگ' (Code-switching) اور کوڈ مکسنگ (Code-mixing) کا نام دیا گیا ہے۔ اردو فکشن کی تاریخ میں جس کثرت سے قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقات میں اردو- انگریزی کوڈ سوچنگ اور کوڈ مکسنگ کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں بھی یہ رجحان عام ہے جس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔

واضح رہے کہ ہم مابعد جدید دور میں سانسیں لے رہے ہیں۔ اس دور کی ایک نمایاں خصوصیت تکثیریت ہے جو وحدیت کی برعکس صورت حال ہے۔ اس صورت حال نے لسانی سطح پر کافی اتھل پتھل پیدا کی ہے۔ اب تہذیبی و ثقافتی سطح پر کسی ایک زبان کی اجارہ داری ختم ہوتی جا رہی ہے۔ اب جتنی تیزی کے ساتھ معاشرہ یک لسانیت کی بندش کو توڑ کر ذولسانیت اور کثیر لسانیت کی جانب سفر کر رہا ہے، اتنی ہی تیزی کے ساتھ علاقائی زبانیں اور مقامی بولیاں سر اٹھا رہی ہیں، بولیوں کے زبانیں بننے کے عمل، اور اپنے علاقائی حدود کو توڑ کر وسیع تر علاقوں میں نفوذ کر جانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ علاقائی زبانوں اور بولیوں کی اس توانائی تحرک اور قوت عمل کی وجہ سے اردو جو آئینی اعتبار سے کسی بھی صوبے کی (پہلی) علاقائی زبان نہیں ہے، شدید خطرے سے دوچار ہے۔ اگر کوئی حکمتِ عملی (بہت جلد) اختیار نہ کی گئی تو اس زبان کے دوسری زبانوں بالخصوص ہندی کے ساتھ مدغم (Assimilate) ہو جانے کے امکانات کافی روشن ہیں۔ ہندی علاقوں میں اردو بولنے والوں کی نئی نسل تو اردو رسم خط سے نابلد ہو ہی چکی ہے۔

انگریزی زبان کا معاملہ دوسرا ہے۔ ہر چند کہ انگریزی تیسری دنیا کے ممالک کو نوآبادیاتی صورتِ حال کی دین ہے، لیکن عصری ضرورتوں اور تقاضوں کے ماتحت برطانوی نوآبادکاروں کی اس زبان نے تصادمی صورت پیدا کرنے کے بجائے انجذابی صورت پیدا کر دی ہے جس کے نتیجے میں ہند و پاک کی تمام زبانوں نے اس کے بے شمار الفاظ و تراکیب اور لاتعداد فقرے، جملے اور ضرب الامثال اپنے اندر جذب کر لیے ہیں۔ معاصر اردو افسانوں میں اس لسانی انجذاب کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ یٰسین احمد کے افسانے "درماں" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"اس رات کو بیگم مرزا کے ہاں پارٹی چل رہی تھی... جب بھی مرزا صاحب کو اپنے وطن کا کوئی فرد نظر آتا وہ فوراً اسے دوست بنا لیتے۔ ویک اینڈ پر اسے لنچ یا ڈنر پر مدعو کرتے۔ اور اپنے دوسرے دوستوں سے اس کو متعارف کراتے... ہم سب اعلیٰ تعلیم یافتہ انٹلکچول تھے۔ حالاتِ حاضرہ پر بھرپور نظر رکھنے والے اور جدید علوم سے آراستہ... بیگم مرزا پکوان میں مہارت رکھتی تھیں۔ نئے نئے اور عمدہ ڈش تیار کرتی تھیں کہ کھانے والے انگلیاں چاٹتے رہ جائیں۔ اس وقت بھی انھوں نے کئی قسم کی لذیذ اور ذائقہ دار ڈشز بنائی تھیں"۔ (9)

اسی طرح ترنم ریاض نے ایک طبی موضوع پر افسانہ لکھ کر انگریزی کی کئی طبی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ ان کے اس افسانے کا عنوان ہے "خواب جوانی" اور اس میں استعمال شدہ بعض انگریزی الفاظ و اصطلاحات یہ ہیں: (10) 1- "آپریشن" (Operation)، 2- "آکسیجن"

(Oxygen)-3، "Infection"-4 "کلون" (Clone)، "Gens-5" کا "Gens-6، Code" کاڈی کوڈ"، "DNA"-7، "RNA"-8، "Genetic Engineer"-9 وغیرہ۔

معاصر اردو افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں انگریزی الفاظ و تراکیب استعمال کرنے کے علاوہ اپنے بعض افسانوں کے عنوانات بھی انگریزی میں رکھے ہیں، مثلاً "کنفیشن" Confession (اسلم خان)(11)، "کینسر" Cancer (انور سجاد)(12)، "ٹیبلو" Tablou (ساگر سرحدی)(13)، "بیسمنٹ" Basement (جابر حسین)(14)، "سوسائٹی" Society (سید محمد حسن)(15)، "پورٹریٹ" Portrait (جتندر بلو)(16)، "البم" Album (شرون کمار ورما)(17)، "بلڈ بینک" BloodBank (آصف فرخی)(18)، "سلیپنگ بیوٹی" Sleeping Beauty (طاہرہ اقبال)(19)، "وزیٹنگ کارڈ" Visiting Card (طارق شاہین)(20)، "ڈسٹ بن" Dust Bin (نیمہ ضیاء الدین)(21)، "ڈیوٹی" Duty (فاطمہ تاج)(22)، وغیرہ۔

ہندی الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں بھی معاصر اردو افسانہ نگاروں کا رویہ نہایت فراخ دلانہ رہا ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات میں بہ قدر ضرورت کثیر تعداد میں ہندی الفاظ استعمال کیے ہیں جن میں تدبھو اور تتسم دونوں طرح کے الفاظ شامل ہیں۔ ہندی الفاظ کا تناسب ان افسانوں میں زیادہ ہو جاتا ہے جن کے کردار غیر مسلم ہوتے ہیں۔ ابن کنول کا ایسا ہی ایک افسانہ بہ عنوان "ہستک چھیپ" ہے جس میں ہندی الاصل الفاظ بہ کثرت استعمال کیے گئے ہیں اور بعض اردو الفاظ کے تلفظ کو بھی نرم بنا دیا گیا ہے۔ ایسا کرنا اس لیے ضروری تھا کہ یہ الفاظ دلت طبقے کے ان پڑھ کرداروں سے ادا کرائے گئے ہیں۔ اس افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو (واضح رہے کہ اس افسانے کا عنوان بھی ہندی الاصل ہے):

> "اعلی ذات کے افراد نے بڑے بڑے جلسوں کا انعقاد کیا جن میں کہا گیا کہ "یہ حکومت ناستک ہے۔ دھرم کو بھرشٹ کر رہی ہے۔ ہماری صدیوں سے چلی آ رہی پرمپراؤں کو ختم کر رہی ہے۔ کوئی بھی آدمی چھوٹا بڑا ہمارے بنانے سے نہیں بنتا، بلکہ بھگوان اسے چھوٹا بڑا بناتے ہیں۔ یہ سب آدمی کے کرموں کا پھل ہوتا ہے۔ سنسار میں جو اچھے کام کرتا ہے اس کا جنم اچھی کوئی میں ہوتا ہے، اور جو برے کرم کرکے یہاں سے جاتا ہے اسے نچلی جاتوں میں پیدا کیا جاتا ہے..."
>
> پورے ملک میں اس طرح کی سبھاؤں کا اہتمام کیا گیا اور دھرم کے نام پر انسانی برادری کی طبقاتی تقسیم کو جائز قرار دیا گیا... ایسا نہیں تھا کہ رام پیارے کو ملک میں ہونے والے ان ہنگاموں کا پتا نہ ہو... لیکن رام پیارے اس وقت ان باتوں میں حصہ نہیں لے رہا تھا۔ وہ تو مستقل اسی جوڑ توڑ میں لگا ہوا تھا کہ آرکشن سے اس کے پریوار کو کتنا فائدہ پہنچے گا۔ وہ کہنے لگا..."ابھی تو لگتا نہیں کہ یہ کانون لاگو ہو جائے گا۔ ان اونچی ذات والوں نے تو بڑا ہنگامہ کر رکھا ہے۔ پورے دیس میں آرکشن ورودھی آندولن ہو رہے ہیں..."(23)

معاصر اردو افسانے کی زبان اور اسلوب کے بارے میں خلاصۂ کلام کے طور پر چند باتیں کہی جا سکتی ہیں جو درج ذیل ہیں:

1- معاصر افسانے کی زبان نہ تو بالکل شاعرانہ ہے اور نہ بالکل سپاٹ۔ یہ ضرور ہے کہ بعض افسانہ نگاروں کے یہاں یہ عام بول چال کی زبان سے بہت قریب ہو جاتی ہے۔

2- معاصر افسانے کی زبان میں تنوع اور Flexibility کا عنصر کافی نمایاں ہے جس سے تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ کہیں کہیں زبان کے معمول (Norm) سے انحراف بھی پایا جاتا ہے، لیکن ایسا تخلیقی ضرورتوں کے شدید تقاضوں کے تحت ہی کیا گیا ہے۔

3- معاصر افسانے کی زبان میں متعلقہ علاقائی اور مقامی لسانی اثرات کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ دوسری زبانوں اور بولیوں کی لفظیات کی شمولیت سے اردو کے ذخیرہ

الفاظ اور اردو سلینگ (Slang) میں کسی قدر اضافہ ہوا ہے۔ بلکہ اس سے اس امر کا بھی جواز پیدا ہوتا ہے کہ اردو ایک ''ہندوستان گیر'' زبان ہے۔

4- معاصر افسانہ نگاروں نے حسبِ ضرورت علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن ان میں ندرت اور تازہ کاری ہے۔ اس سے زبان نہ تو بوجھل ہوئی ہے اور نہ ابہام کا شکار ہوئی ہے۔

5- معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں اسلوب کی رنگارنگی اور طرزِ اظہار میں جدت اور ندرت کا بھی احساس ہوتا ہے۔

6- معاصر افسانہ نگاروں نے پرانی روش کو ترک کر کے مابعد جدید دور میں اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے اردو زبان کو عوام تک پہنچانے اور اسے عوامی ترسیل کا ذریعہ بنانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

حواشی

1- دیکھیے وارث علوی، 'جدید افسانہ اور اس کے مسائل' (نئی دہلی: نئی آواز، جامعہ نگر، 1990)، ص42-45۔

2- دیکھیے جمیل جالبی کی کتاب 'نئی تنقید' مرتبہ خاور جمیل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1994)۔

3- بہ حوالہ راشد انور راشد، ''فکشن تنقید اور گوپی چند نارنگ''، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد 10، شمارہ 36 (دسمبر 2010 تا مارچ 2011)، ص43۔

4- نجمہ محمود، ''خالی جھولی''، مشمولہ 'جنگل کی آواز' از نجمہ محمود (علی گڑھ: وژن پبلی کیشنز، 2011)۔

5- بیگ احساس، ''ملبہ''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، افسانہ نمبر، جلد 52، شمارہ 11-10 (1981)۔

6- سلام بن رزاق، ''آخری کنگورا''، مطبوعہ سہ ماہی 'بادبان' (کراچی)، خاص نمبر، شمارہ نمبر 12 (اکتوبر تا دسمبر 2008)۔

7- عبد الصمد، ''معیار''، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد 4، شمارہ 27 (جنوری تا مارچ 2008)۔ ص90۔

8- وزیر آغا، 'تنقید اور جدید اردو تنقید' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، 1989)، ص14-15۔

9- یٰسین احمد، ''درماں''، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد 9، شمارہ 35 (جون تا نومبر 2010)، ص137-140۔

10- ترنم ریاض، ''خواب جوانی''، مطبوعہ 'آجکل' (نئی دہلی)، جلد 59، شمارہ 8 (مارچ 2001)۔

11- اسلم خان، ''کنفیشن''، مطبوعہ 'نیا ورق' (ممبئی)، جلد 1، شمارہ نمبر 2 (اپریل تا جون 1997)۔

12- انور سجاد، ''کینسر''، مشمولہ 'بہترین نئی کہانیاں' مرتبہ اعجاز راہی اور احمد داؤد (راول پنڈی: دستاویز پبلی کیشنز، 1980)۔

13- ساگر سرحدی، ''ٹیبلو''، مشمولہ 'بہترین نئی کہانیاں' مرتبہ اعجاز راہی اور احمد داؤد (راول پنڈی: دستاویز پبلی کیشنز، 1980)۔

14- جابر حسین، ''قصہ سمت''، مطبوعہ 'آجکل' (نئی دہلی)، جلد 59، شمارہ 8 (مارچ 2001)۔

15- سید محمد حسن، ''سوسائٹی'' مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، جلد 79، شمارہ 6 (جون 2008)۔

16- جتیندر بلو، ''پورٹریٹ'' مطبوعہ'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد 9، شمارہ 35 (جون تا نومبر 2010)۔

17- شروَن کمار ورما، ''البم'' مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، جلد 63، شمارہ نمبر 3,4,5 (1995)۔

18- آصف فرخی، ''بلڈ بینک'' مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب نمبر، جلد 68، شمارہ نمبر 5-12 (مئی تا دسمبر 1997)۔

19 -1- طاہرہ اقبال، ''سلیپنگ بیوٹی''، مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، جلد 79، شمارہ نمبر 3 (مارچ 2008)۔

20- طارق شاہین، ''وزیٹنگ کارڈ'' مطبوعہ سہ ماہی'بادبان' (کراچی)، خاص نمبر، شمارہ نمبر 21 (اکتوبر تا دسمبر 2008)۔

21- نعیمہ ضیاء الدین، ''دستِ بن'' مطبوعہ ماہنامہ'اوراق' (لاہور)، خاص نمبر (اردو ادب کے پچاس سال)، جلد 32، شمارہ 7-8 (جولائی، اگست 1997)۔

22- فاطمہ تاج، ''زیونی'' مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، جلد 82، شمارہ نمبر 1 (جنوری 2011)۔

23- ابن کنول، ''ہستک چھیپ'' مطبوعہ ماہنامہ'شاعر' (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب نمبر، جلد 68، شمارہ نمبر 5-12 (مئی تا دسمبر 1997)، ص 360-361۔

(2012)

شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ

مغربی تنقید کے اصولوں سے اردو نے کافی استفادہ کیا ہے، لیکن ادب کی افہام و تفہیم کے سلسلے میں لسانیات اور اسلوبیات کے جو نت نئے تجربات مغرب میں ہوئے ہیں ان سے اردو زبان ابھی پورے طور پر روشناس نہ ہو سکی ہے۔ ادب کے لسانیاتی مطالعات سے جو نتائج مرتب ہوتے ہیں وہ کافی حد تک معروضی اور سائنٹفک ہوتے ہیں، کیوں کہ یہ نتائج صرف فن پارے ہی کو بنیاد بنا کر مرتب کیے جاتے ہیں اور اسی کی مخصوص صوتی، صرفی اور نحوی ترتیب و تنظیم کے حوالوں سے اس کے تاثر کی توجیہہ کی جاتی ہے جو خالص علمی اور مشاہداتی ہوتی ہے؛ ادبی تنقید کی طرح تاثراتی یا اقداری فیصلوں پر مبنی نہیں ہوتی، اور نہ اس کا تعلق ذوقی اور وجدانی کیفیات سے ہوتا ہے۔ اس میں نہ تو ناقد کے ذاتی جذبات و تاثرات کو کوئی دخل ہوتا ہے اور نہ فن کار کے داخلی و خارجی ماحول اور اس کی ذات کو اہمیت دی جاتی ہے۔ فن پارے کے تجزیے ہی سے ہم فن کار کی ذات، اور اس کی داخلی کیفیات کا پتا لگا سکتے ہیں۔

لسانیاتی مطالعۂ ادب جسے 'اسلوبیات' کہتے ہیں، اپنے ابتدائی مراحل سے گذر کر ارتقا کی کئی منزلیں طے کر چکا ہے۔ اس میدان میں ابتداءً انہی عالموں نے تجربے کیے جو لسانیات کے علم سے واقف ہونے کے ساتھ ساتھ ادبی موضوعات سے بھی دل چسپی رکھتے تھے۔ لسانیاتی،

بالخصوص صوتیاتی نقطۂ نظر سے شعر کے مطالعے کی منظم کوشش 1953 میں امریکہ کی انڈیانا یونی ورسٹی میں ''زبان اور ادب'' کے موضوع پر منعقد ہونے والے ایک سیمنار میں کی گئی۔ اس میں جو مقالے پڑھے گئے ان سے مطالعۂ شعر کی نئی جہتوں کی نشان دہی ہوتی ہے۔ اس کا مختصر جائزہ انڈیانا یونی ورسٹی کے پروفیسر ہیرلڈ وائٹ ہال اور ٹیکسس یونی ورسٹی کے پروفیسر آر کی بالڈ اے۔ ہل نے مشترکہ طور پر شائع کیا ہے۔ (1) لسانیاتی نقطۂ نظر سے شعر کے مطالعے کی دوسری اہم کوشش 1958 میں امریکہ کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیرِ اہتمام ''اسلوب'' پر منعقد ہونے والی ایک کانفرنس میں کی گئی۔ یہ کانفرنس بھی انڈیانا یونیورسٹی ہی میں منعقد ہوئی۔ (2) اس میں شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی، معنیاتی اور بحور و اوزان سے متعلق مختلف پہلوؤں پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز، جارج اے۔ ملر، رومن جیکب سن، آر کی بالڈ اے۔ ہل، جان ہولینڈر اور ٹامس اے۔ سیبوک نے بھی مقالے پیش کیے۔ ڈیل ایچ۔ ہائمنر نے انگریزی کی بیس سانٹس (Sonnets) کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا، جن میں سے دس سانٹس ورڈز ورتھ کی اور دس کیٹس کی تھیں۔ اس تجزیے کا خاص مقصد یہ تھا کہ کسی شعری فن پارے کی اثریت میں متعلقہ زبان کی مختلف آوازیں جو رول ادا کرتی ہیں ان کی اہمیت کو واضح کیا جائے۔ (3)

ڈیل ہائمنر سے پہلے جمز جے۔ لنچ نے بھی مطالعۂ شعر سے متعلق اس قسم کے تجربے کیے تھے۔ (4) اس نے پوری نظم کے اندر استعمال ہونے والے صوتیوں (Phonemes) کا تجزیاتی مطالعہ پوری قطعیت کے ساتھ کیا تھا۔ اس طرح کا صوتیاتی تجزیہ دو مقاصد کو مدِ نظر رکھ کر کیا گیا تھا:

1- نظم کے صوتی آہنگ، نغمگی یا غنائیت اور صوتی Orchestration کے مجموعی تاثر کو تلاش کرنا۔

2- اس مجموعی صوتی تاثر کو شعر کے مفہوم سے اس طرح ہم آہنگ کرنا کہ نظم کی صوتی کلیت شعر کے اندر چھپے ہوئے مفہوم کو واضح کر دے۔

اس کی ایک بہت عمدہ مثال کیٹس کی سانٹ "On First Looking into Chapman's Homer" ہے۔ اس نظم کے صوتی تجزیے کے بعد جمز لنچ نے اس کے کثیر الوقوع

یعنی غالب مصمتوں اور مصوتوں کا تعین کیا اور ان کا موازنہ اس نظم کے آخر میں واقع ہونے والے ایک لفظ ''silent'' سے کیا۔ اس نے دیکھا کہ مختلف وجوہ کی بنا پر یہ لفظ پوری سانٹ میں نہایت اہم حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے عناصرِ ترکیبی میں اس سانٹ کی سبھی غالب اور نمایاں (Dominant) آوازیں شامل ہیں، یعنی اس کی صوتی ہیئت پوری سانٹ کے غالب مصمتوں /s,l,t/ اور غالب مصوتوں /ai,e/ کی ترتیب و تنظیم سے تیار ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ یہ لفظ سانٹ کے بنیادی خیال (Theme) کو بھی پوری طرح واضح کرتا ہے۔ اس طرح یہ لفظ صوتی (Phonological) اور معنیاتی (Semantic) دونوں لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔ کیٹس کی اس سانٹ کے علاوہ جمز لنچ نے ورڈز ورتھ، آرنلڈ، اسپنسر، مارلو، ریلے، ڈن، وغیرہ کی نظموں کا بھی صوتیاتی تجزیہ اسی نمونے (Pattern) پر کیا تھا، اور ان نظموں کے بھی مجموعی صوتی تاثر یعنی خوش آوازی (Euphony)، موسیقیت (Musicality) اور زیر و بم (Tonality) کا پتا لگایا تھا اور اسے معنی سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تھی۔ جمز لنچ کے ان تجزیوں سے نظم کی داخلی صوتی تنظیم کا معنی کے ساتھ گہرے رشتے کے بڑے اچھے نتائج مرتب ہوئے تھے۔

(2)

ڈیل ہائمنر نے جمز لنچ کے اسی تجزیاتی ماڈل کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی سانٹس (Sonnets) کا صوتیاتی تجزیہ کیا اور ایسا کرتے وقت لفظ یا فقرے کو پرکھنے کے تین معیار مقرر کیے۔ اس کے خیال میں کسی مختصر نظم میں کوئی نہ کوئی ایسا لفظ یا فقرہ ضرور موجود ہوتا ہے، جس میں ذیل کی تینوں یا کم از کم دو خصوصیات ضرور پائی جاتی ہیں:

1- صوتی سطح پر اس لفظ کے عناصرِ ترکیبی میں ایسی تمام آوازیں شامل ہوتی ہیں جن کا استعمال اس نظم میں بالمقابل دوسری آوازوں کے کثرت سے ہوتا ہے یا جو اس نظم کی غالب آوازیں (Dominant sounds) ہوتی ہیں۔

2- معنیاتی سطح پر یہ لفظ نظم کے نفسِ مضمون یا اس کے بنیادی خیال اور مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔

3- موقع و محل کے لحاظ سے اس لفظ کا اندراج نظم میں کسی ایسی جگہ پر ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کا تاثر کمالِ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

نظم کے کسی لفظ یا فقرے میں اگر مذکورۂ بالا تینوں خصوصیات مجتمع ہو جاتی ہیں تو وہ 'تجمعی لفظ' (Summative word) کہلاتا ہے اور اگر اس میں صرف اول الذکر دو خصوصیتیں موجود ہوں تو اسے کلیدی لفظ (Key word) کہتے ہیں۔ کیٹس کی متذکرۂ بالا سانٹ کا لفظ "silent" ان تینوں معیاروں پر پورا اترتا ہے۔ اسی لیے ڈیل ہائمز نے اسے تجمعی لفظ کہا ہے۔ بعض اوقات تجمعی لفظ کا صحیح تعین نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں اس سے مماثلت رکھنے والا دوسرا لفظ تلاش کرنا پڑتا ہے۔ ایسے لفظ میں تجمعی تاثر تو نہیں ہوتا لیکن اس سے قریب تر چیز اس میں ضرور پائی جاتی ہے۔ شاذ و نادر ہی ایسا ہوتا ہے کہ لسانیاتی تجزیے کے بعد کسی نظم میں کوئی تجمعی لفظ نہ پایا جائے۔

ڈیل ہائمز کا خیال ہے کہ جو لفظ پوری نظم کے مجموعی تاثر اور مفہوم کو ظاہر کرتا ہے وہ صوتی اعتبار سے اس نظم کی غالب یا کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ تجمعی یا کلیدی لفظ عام طور پر نظم کے آخر میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن یہ کوئی لازمی کلیہ نہیں ہے۔ یہ لفظ نظم کے شروع اور درمیان میں بھی واقع ہو سکتا ہے۔ ورڈز ورتھ اور کیٹس کی بیشتر سانٹس میں یہ لفظ آخر میں آیا ہے۔ (5)

اس قسم کے تجزیے میں سب سے پہلے زیرِ تجزیہ نظم کو صوتی تحریر یعنی Phonetic transcription میں منتقل کیا جاتا ہے۔ نظم کے مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کی جداگانہ فہرستیں تیار کی جاتی ہیں۔ پھر ان آوازوں کا جتنی بار استعمال زیرِ تجزیہ نظم میں ہوا ہے ان کی تعداد بھی درج کی جاتی ہے۔ پھر کثیر الاستعمال آوازوں کا مقابلہ اس نظم کے الفاظ سے کیا جاتا ہے اور اس امر کا تعین کیا جاتا ہے کہ کس لفظ کا صوتی ڈھانچا ان آوازوں یا ان میں سے بیشتر آوازوں سے مل کر تیار ہوا ہے۔ پھر یہ دیکھا جاتا ہے کہ معنیاتی نقطۂ نظر سے یہ لفظ یا فقرہ نظم کے مجموعی تاثر، بنیادی خیال اور مفہوم کو ظاہر کرتا ہے یا نہیں، پھر یہ دیکھا جاتا ہے کہ نظم میں یہ لفظ کس جگہ مندرج ہوا ہے، نیز اس سے اس نظم کے تاثر پر کیا اثر پڑتا ہے۔ اگر یہ لفظ نظم کی غالب آوازوں سے مل کر بنا ہے اور معنی کو بھی مجتمع یعنی Sum up کرتا ہے تو اسے تجمعی لفظ (Summative word) کہیں گے۔

تجمعی لفظ چوں کہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں سے مرکب ہوتا ہے اس لیے اس کا صوتی تاثر پوری نظم پر چھایا رہتا ہے، اور اس میں استعمال شدہ آوازوں کی گونج اور جھنکار پوری نظم میں

سنائی دیتی ہے۔ یہ آوازیں اس نظم کے پورے صوتی نظام میں سب سے نمایاں اور ممتاز ہوتی ہیں۔ معنیاتی اعتبار سے ان آوازوں کا جو تاثر ہوتا ہے وہی تاثر پوری نظم میں پایا جاتا ہے۔ ان کے سامنے بقیہ تمام آوازوں کی چمک دمک ماند پڑ جاتی ہے۔

(3)

مغنی تبسم نے فانیؔ بدایونی کے کلام کے صوتیاتی تجزیے سے اس امر کا انکشاف کیا ہے کہ ان کے ہر دور کے کلام میں انفرادی طور پر /ا/، /ک/ اور /ر/ کی آوازیں سب سے زیادہ آئی ہیں۔ (6) مسعود حسین خاں کا خیال ہے کہ میر طویل مصوتے بہ کثرت استعمال کرتے ہیں۔ (7) شمس الرحمٰن فاروقی کے تجزیے کی رو سے نون، نونِ غنہ اور میم کی آوازیں میرؔ اور سوداؔ کے یہاں "بہت کم" ہیں اور غالبؔ کے یہاں ان آوازوں کا تناسب ان دونوں شاعروں سے تقریباً "دوگنا" ہے۔ (8) اس سے یہ معلوم ہوا کہ کسی آواز کی تکرار یا ان کا بار بار استعمال بے معنی نہیں ہوتا، بلکہ نظم کے موڈ، اس کے بنیادی خیال اور مفہوم اور اس کی مجموعی اثریت کے تعین میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ یہ بات آگے چل کر کچھ اور مثالوں سے بھی واضح کی جائے گی۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ خیال کہ "ایسے مصمتے، جن کی آوازیں دیسی اور بدیسی زبانوں (اردو، فارسی، عربی) میں مشترک ہیں، اپنی کثرت یا قلتِ استعمال کی بنا پر خوش آہنگی یا بدآہنگی کا معیار ٹھہر سکتے ہیں" قابلِ قبول نہیں۔ مثلاً ان کا یہ کہنا کہ "نون، نونِ غنہ اور میم کی آوازیں اردو میں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس تحریر میں یہ آوازیں زیادہ ہوں گی وہ زیادہ خوش آہنگ ٹھہرے گی...... خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھ، ڈھ، ڑھ، ڑ، وغیرہ) اردو شاعری کے خوش آہنگ، نفیس اور پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متغائر ہیں۔ اسی لیے کم استعمال ہوئی ہیں۔ لہٰذا وہ سب آوازیں جو کم استعمال ہوئی ہیں نسبتاً بدآہنگ ہیں اور ن، نونِ غنہ، میم، لام، رائے مہملہ وغیرہ آوازیں جو زیادہ استعمال ہوئی ہیں نسبتاً خوش آہنگ ہیں"، (9) لائقِ اعتنا نہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی یا بدآہنگی کا انحصار ان کی کثرت یا قلتِ استعمال پر نہیں ہوتا۔ کسی ادبی فن پارے میں کسی مخصوص آواز (یا آوازوں) کی قلت یا کثرت کا انحصار اس فن پارے کے موڈ اور مجموعی تاثر پر ہوتا ہے۔ نظم کا جیسا تاثر ہوگا اسی طرح کی آوازوں کی اس میں کثرت ہوگی۔ کسی نظم میں اگر نغمگی یا ترنم

اور موسیقیت پائی جاتی ہے تو یقیناً اس نظم میں انفی مصمتوں (Nasal consonants) اور انفیائے گئے مصوتوں (Nasalized vowels) کا استعمال زیادہ ہوگا۔ اگر کسی شاعر کے کلام میں غم، اداسی اور حزن و ملال کا عنصر زیادہ ہے تو اس کے یہاں طویل مصوتوں کے علاوہ /ہ/ اور ہکار آوازیں (Aspirates) /پھ/، /بھ/، /تھ/، /دھ/، /چھ/، /جھ/ وغیرہ زیادہ ملیں گی۔ اس ضمن میں میر اور فانی کے کلام سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جہاں ان آوازوں کا استعمال بکثرت ہوا ہے۔ کوئی مخصوص آواز یا چند مخصوص آوازیں جو کسی فن پارے میں یا کسی فن کار کے یہاں کم استعمال ہوئی ہیں، کسی دوسرے فن پارے میں یا کسی دوسرے فن کار کے یہاں بکثرت مستعمل ہوسکتی ہیں۔ لہٰذا کوئی بھی آواز محض اس بنا پر "بدآہنگ" قرار نہیں دی جاسکتی کہ کسی مخصوص فن پارے میں یا کسی مخصوص شاعر کے یہاں اس کا استعمال کثرت سے نہیں ہوا ہے۔

دوسری بہت سی آوازوں کی طرح اردو کی کوز (Retroflex) آوازیں /ٹ/، /ڈ/، /ڑ/ اور ان کی ہکار شکلیں /ٹھ/، /ڈھ/، /ڑھ/ بھی اپنے اندر مخصوص معنیاتی پہلو رکھتی ہیں۔ غالب اور اقبال کے یہاں اگر ان آوازوں کا استعمال کم ملتا ہے یا نہیں ملتا ہے تو نہ سہی، لیکن اردو کا بقیہ شعری سرمایہ ان آوازوں کے استعمال سے کسی طرح بھی محروم نہیں۔ کوز آوازوں کے "بدآہنگ" ہونے سے مسعود حسین خاں کو بھی اختلاف ہے، وہ لکھتے ہیں:

"بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ، ڈ، ڑ (کوز آوازیں) بذاتِ خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصور ایرانی، عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہوسکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسبِ ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے:

کڑوڑ	کا	کرور
ساڑی	کا	ساری
پھلواڑی	کا	پھلواری

لیکن اس اساس اور غالب و اقبال کے باوجود، کوز آوازوں کو اردو شاعری کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح "گل، گل گلاب" بنادیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے، ع

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا"(10)

وہ مزید لکھتے ہیں:

"کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے "پھوڑوں" کا ذکر کیا ہے۔ نظیر نے عوامی زبان کا "ٹھاٹھ" باندھا ہے اور سودا اور انشاء نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاح کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے اور سودا کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی ہوئی 'دھڑام' سے انشاء تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبر کی 'ڈانٹ ڈپٹ' اور 'ریٹ' میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیے کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبست کی حضرت کرزن سے 'جھپٹ' کے از بر نہیں، ع

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہوں میں بھی منہ پھٹ"(11)

غالب و اقبال کے یہاں صفحے کے صفحے پلٹنے پر بھی اگر یہ آوازیں نہیں ملتی ہیں تو اس کی بہت سی وجہوں میں سے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جن مضامین کی ترجمانی پر ان آوازوں کو قدرت حاصل ہے وہ مضامین جعفر زٹلی، نظیر، انشا اور اکبر کے یہاں تو مل جائیں گے لیکن غالب و اقبال

کے یہاں بالکل ناپید ہیں۔ لہٰذا ان شاعروں کے یہاں ان آوازوں کے استعمال کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جن کوز آوازوں کی غالب و اقبال اور اسی قبیل کے دوسرے شعرا کے یہاں قلت ہے وہی آوازیں مذکورہ شاعروں کے یہاں کثرت سے پائی جاتی ہیں۔ آوازوں کی خوش آہنگی اور بدآہنگی کا معیار اگر کثرت یا قلت استعمال ہے تو مذکورہ شاعروں کے یہاں یہ آوازیں خوش آہنگ قرار پانا چاہئیں کیوں کہ ان کے یہاں ان آوازوں کا استعمال زیادہ ہے۔ لہٰذا آوازوں کے خوش آہنگ اور بدآہنگ ہونے کا نظریہ تاثراتی اور اقداری ہی ہوسکتا ہے، لسانیاتی یا اسلوبیاتی نہیں ہوسکتا۔

آوازیں محض آوازیں ہی نہیں ہوتیں، یا مختلف مخارج سے مختلف انداز ادائگی کے ساتھ پھیپھڑوں سے محض ہوا کے خارج ہونے کا نام آواز نہیں، بلکہ آواز ایک جذبہ ہوتی ہے، ایک احساس اور ایک کیفیت ہوتی ہے جس کی سرحدیں مابعد اللسانیاتی (Metalinguistic) حدود سے بھی جا کر ملتی ہیں۔ اگر شاعری جذبات و احساسات کے اظہار کا نام ہے تو ان آوازوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مغنی تبسم کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہوتا ہے۔ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے ہی اپنے جذبات اور تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متعارف پھر متاثر ہوتے ہیں۔" (12)

جس طرح مختلف زبانوں کا صوتی نظام مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح الگ الگ زبانوں میں ان آوازوں کی اثریت میں بھی فرق ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ جو آواز ایک زبان میں کسی ایک مخصوص کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، اس آواز سے اسی کیفیت کا اظہار دوسری زبان میں نہ ہوسکے، بلکہ وہ آواز کسی دوسری مخصوص کیفیت کے اظہار کا وسیلہ بن جائے۔

کسی زبان کی آوازوں کا اس زبان کی تہذیبی روایات سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ زبان کی انھی تہذیبی روایات کے مطابق آوازیں خود کو معنی و مفہوم سے آراستہ کرتی ہیں۔ انگریزی زبان اور کلچر میں /ل/ اور /ن/ کی آوازوں کا جو سمعیاتی تاثر (Auditory effect) انگریز قوم پر ہوتا ہے، کوئی ضروری نہیں کہ ان آوازوں کا، اردو کی تہذیبی روایات سے تعلق رکھنے والوں پر بھی وہی اثر ہو۔ ہر آواز اپنی زبان میں پہنچ کر نئے معنی اختیار کرلیتی ہے اور نئے مفہوم کی ترجمانی کا ذریعہ

بنتی ہے۔ بعض حالات میں کسی قدر مماثلت بھی پیدا ہوجاتی ہے جس طرح سے کہ ایک ہی خاندان سے تعلق رکھنے والی مختلف زبانوں کی صرف و نحو اور قواعد میں مماثلت ہوتی ہے۔

(4)

اردو کی مختلف آوازیں مختلف رول ادا کرتی ہیں اور ان سے مختلف کیفیات اور احساسات کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ چیز تلفظی (Articulatory) اور سمعیاتی (Auditory) دونوں سطحوں پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ اردو کے مصوتوں ہی کو لیجیے جو اپنے اندر بے پناہ موسیقیت رکھتے ہیں۔ موسیقی کا سارا دارو مدار انھی آوازوں کے استعمال پر ہے۔ اگر انھیں موسیقی کی جان کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ انھی آوازوں کے بارے میں مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

> "ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں، کیوں کہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروف علت کی بہتات ہوگی۔" (13)

مصوتوں میں بھی طویل مصوتوں اور مختصر مصوتوں کی جداگانہ خصوصیات ہیں۔ طویل مصوتے مثلاً /o,e,i:,u:,a:/ وغیرہ درد و کرب، آہ و بکا اور یاس والم کے جذبات اور حزنیہ کیفیات کی بہ خوبی ترجمانی کرتے ہیں۔ کوئی شخص جب قریب المرگ ہوتا ہے اور درد و کرب کی وجہ سے کراہتا ہے یا ایسے عالم میں اپنے عزیز و اقارب کو کوئی وصیت کرتا ہے تو اس کے لہجے میں سستی، تھکاوٹ، دھیما پن اور نرم روی پیدا ہوجاتی ہے اور اس کے منہ سے طویل مصوتے کثرت سے ادا ہونے لگتے ہیں اور بعض اوقات مختصر مصوتوں کو بھی کھینچ تان کر طویل مصوتوں کی شکل دے دی جاتی ہے۔ اس شخص کی ناتوانی اور بے بسی کا عکس طویل مصوتوں کے آئینے میں بہ خوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ شاعری میں بھی طویل مصوتے حزن و یاس کی ترجمانی کا کام کرتے ہیں اور ان کے استعمال سے لہجہ مدھم اور سست پڑ جاتا ہے۔ میر اور فانی کی رنج والم اور حزن و یاس میں ڈوبی ہوئی غزلوں

کا اگر صوتیاتی تجزیہ کیا جائے تو ان میں ایسے مصوتے بکثرت ملیں گے جو طویل ہیں۔ مثلاً میر کے اس شعر کو لیجیے جس میں طویل مصوتوں کے چھینٹے جا بجا نظر آتے ہیں:

سرھانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

یا فانی کا یہ شعر:

دلِ فانی کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لا متناہی کو نہ پوچھ

مسعود حسین خاں نے ایک جگہ اور لکھا ہے:

"جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میرؔ کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالبؔ "بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میرؔ طویل حروفِ علت (ا، و، ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں۔"(14)

اس کے برعکس مختصر مصوتے زندگی اور زندہ دلی کی علامت ہیں۔ ان کے استعمال سے لہجے کی توانائی، پھرتی اور سرعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عاشقانہ، شوخ، طربیہ اور کیف و مستی میں ڈوبے ہوئے اشعار مختصر مصوتوں کی بہتات سے بچ نہیں سکتے۔

اگر اردو مصمتوں پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ ان مصمتوں کی درجہ بندی مخرج (Point of articulation) اور اندازِ ادائیگی (Manner of articulation) کے علاوہ غیر مسموع (Voiceless) اور مسموع (Voiced) کے اعتبار سے بھی کی گئی ہے۔ مسموع مصمتے، مصوتوں (تمام مصوتے مسموع آوازیں ہیں) سے مل کر موسیقی کی لہر کو تیز تر کر دیتے ہیں اور لہجے کی غنائیت ان مصمتوں کے اتصال سے اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

/ہ/ کی آواز اور دوسری ہکار (Aspirated) یا ہائے مخلوط والی آوازیں مثلاً /پھا/،

/بھا/، /تھا/، /دھا/، /چھا/، /جھا/، /کھا/، /گھا/ وغیرہ المیہ جذبات کی ترجمانی میں وہی رول ادا کرتی ہیں جو طویل مصوتے کرتے ہیں۔ طویل مصوتوں سے مل کر یہ آوازیں بھی المیہ جذبات کی شدت کو تیز تر کر دیتی ہیں۔ طویل مصوتوں کی طرح میرؔ اور فانیؔ کے یہاں ہکار آوازوں کی بھی کثرت ہے اور ان کا استعمال نہ صرف درمیانِ شعر میں ہوا ہے بلکہ قافیے اور ردیف میں بھی یہ آوازیں استعمال کی گئی ہیں۔ بقول مسعود حسین خاں "میرؔ کی آہ و زاری کی واردات /کھا/، /چھا/، /تھا/، /پھا/ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آ ہیں بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا لہو اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔"(15) فانیؔ کے یہاں بھی ایسے اشعار بکثرت پائے جاتے ہیں جن میں "آہ" اور "ہائے" کا غالب عنصر شامل ہوتا ہے۔

انفی مصمتے مثلاً /م/ اور /ن/ بھی موسیقیت کی جان ہوتے ہیں اور ان آوازوں میں بھی مصوتوں کی سی غنائی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ان کے صوتی آہنگ سے شعر کی نغمگی کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔

اسی طرح /س/، /ز/ اور /ش/ کی صفیری (Fricative) آوازوں سے سرگوشی، خاموشی، سناٹا، سکوت و سکون اور رازدارانہ کیفیات کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ مظاہرِ فطرت اور قدرتی مناظر کے بیان میں یہ آوازیں بکثرت استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً یہ الفاظ ملاحظہ کیجیے: سحر، صبح، سویرا، کہسار، صحرا، آسمان، صبا، نسرین، نسترن، نسیم، نرگس، شب، شام، شجر، شبنم، دشت، سبزہ وغیرہ۔ /س/ اور /ش/ کا استعمال اقبال کی بعض نظموں میں کثرت سے ہوا ہے۔ ان کی نظم "ایک شام" اس کی بہترین مثال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعری اسلوب کے صوتیاتی مطالعے میں آوازوں کی رمزیت (Sound symbolism) اور ان کے صوت جمالیاتی (Phonesthetic) تاثر کی بیحد اہمیت ہے۔

حواشی

1- ملاحظہ ہو ہیرلڈ بی. ایلین (Harold B. Allen) کی مرتبہ کتاب Readings in Applied Linguistics، ہندوستانی ایڈیشن (نئی دہلی: امیرنڈ پبلشنگ کمپنی، 1971)، ص 492-477۔

2- ملاحظہ ہو "پیش لفظ" Style in Language، مرتبہ ٹامس اے. سیبوک (کیمبرج، میسا چوسٹس: MIT، 1960)۔

3- ملاحظہ ہو ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes) کا مضمون "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets." مشمولہ Style in Language، مرتبہ ٹامس اے. سیبوک۔

4- ملاحظہ ہو جیمز جے. لنچ (James J. Lynch) کا مضمون "The Tonality of Lyric Poetry: An Experiment in Method". مطبوعہ Word، شمارہ 9 (1953)، ص 224-211۔

5- ورڈز ورتھ اور کیٹس کی سانٹس کے صوتیاتی تجزیوں کے لیے ملاحظہ ہو ڈیل ہائمز کا محولہ مضمون۔

6- مغنی تبسم، فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری (حیدرآباد، 1969)، ص 322۔

7- مسعود حسین خاں، "مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے"، مشمولہ مقدمات شعروزبان (حیدر آباد، 1966)، ص 28۔

8- شمس الرحمٰن فاروقی، "مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق: سودا، میر، غالب"، مطبوعہ اردو ادب (علی گڑھ)، شمارہ 2 (1972)، ص 32۔

9- ایضاً، ص 29۔

10- مسعود حسین خاں، محولۂ بالا مضمون، ص 23۔

11- ایضاً، ص 24-23۔

12- مغنی تبسم، محولۂ بالا کتاب، ص 307۔

13- مسعود حسین خاں، محولۂ بالا مضمون، ص 26۔

14- ایضاً، ص 28۔

15- ایضاً، ص 25۔

(1972)

شعری اسلوبیات کے اطلاقی نمونے

دو اردو نظمیں

اس مقالے میں ممتاز امریکی ماہر اسلوبیات ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes) کے پیش کردہ صوتیاتی تجزیے کے ماڈل کی طرز پر فیض کی نظم "تنہائی" کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ کیا گیا ہے، اور اس کا موازنہ اقبال کی ایک نظم سے کیا گیا ہے جس کا عنوان بھی "تنہائی" ہے۔

سب سے پہلے ان نظموں کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Transcription) میں لکھا گیا ہے، پھر ان کے صوتیوں (Phonemes)، یعنی مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کی، ان کی تعداد وقوع کے ساتھ، جداگانہ فہرستیں تیار کی گئی ہیں۔ اس کے بعد زیر تجزیہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں یعنی صوتیوں (High-ranking Phonemes) کو ان فہرستوں میں سے چھانٹ کر الگ کر لیا گیا ہے۔ انھی صوتیوں کو ترتیب دینے سے نظم کے تجمعی لفظ (Summative Word) یا فقرے کی تشکیل عمل میں آتی ہے جو معنیاتی سطح پر نظم کے مرکزی خیال یا مفہوم کو پیش کرتا ہے اور صوتیاتی سطح پر نظم کی کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ (Sum) ہوتا ہے۔

سب سے پہلے فیض کی نظم "تنہائی" کا صوتیاتی سطح پر اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا جاتا ہے:

تنہائی

(فیض احمد فیض)

پھر کوئی آیا دلِ زار ! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھادو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

1- نظم کی صوتیاتی تنظیم

زیر تجزیہ نظم کو صوتیاتی رسم خط میں منتقل کرنے پر اس کی حسب ذیل ممیز آوازیں (Distinctive Sound Units) برآمد ہوتی ہیں جنھیں صوتیے (Phonemes) کہتے ہیں۔ انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے: مصمتے، اور مصوتے۔ اردو میں صوتیوں کی کل تعداد 46 ہے جن میں 36 مصمتے اور 10 مصوتے شامل ہیں، لیکن یہ ضروری نہیں کہ کسی نظم یا ادبی فن پارے میں یہ تمام آوازیں یک جا ہوگئی ہوں۔ فیض کی نظم "تنہائی" میں حسب ذیل صوتیوں (ممیز آوازوں) کا استعمال پایا جاتا ہے:

(الف) مصمتے (Consonants)

- بندشی مصمتے (Stops):

/پ/، 1 بار = اپنے۔
/پھ/، 1 بار = پھر۔
/ب/، 8 بار = بکھرنے، غبار، خوابیدہ، اجنبی، بڑھادو، بے خواب، اب۔

/ت/، 5 بار = رات، تاروں، راستہ، تک تک۔
/د/، 6 بار = دل، خوابیدہ، دھندلا دیے، قدموں، بڑھادو۔
/دھ/، 1 بار = دھندلا دیے۔
/ڈھ/، 1 بار = ڈھل۔
/چ/، 2 بار = چلا، چکی۔
/ج/، 2 بار = جائے، اجنبی۔
/ک/، 17 بار = کوئی، کوئی، کہیں، چکی، کا، تک تک، کے، اک، خاک، کے، کرو، کواڑوں، کو، کر، کوئی، کوئی۔
/کھ/، 2 بار = بکھرنے، لڑکھڑانے۔
/گ/، 8 بار = ہوگا، جائے گا، لگا، لگے، گئی، راہ گزار، گل، آئے گا۔
/ق/، 2 بار = قدموں، مقفل۔

- انفی مصمتے (Nasals):

/م/، 6 بار = میں، قدموں، شمعیں، مے، مینا، مقفل۔
/ن/، 11 بار = نہیں نہیں، بکھرنے، لڑکھڑانے، ایوانوں، اجنبی، نے، مینا، اپنے، نہیں، نہیں۔

- پہلوئی مصمتہ (Lateral):

/ل/، 9 بار = دل، چلا، ڈھل، لگا، لڑکھڑانے، لگے، دھندلا دیے، گل، کرلو۔

- ارتعاشی مصمتہ (Trill):

/ر/، 16 بار = پھر، زار، راہرو، اور، رات، بکھرنے، تاروں، غبار، راستہ، ہر، راہ گزار، سراغ، کرو، کرلو۔

- تھپک دار مصمتے (Flaps):

/ڑ/، 3 بار = لڑکھڑانے، کواڑوں۔

/ڑھ/، 1 بار= بڑھادو۔

• صفیری مصمتے (Fricatives):

/ف/، 2 بار= مقفل (مقف قل)۔

/س/، 2 بار= سوگئی، راستہ۔

/ز/، 2 بار= زار، راہ گزار۔

/ش/، 1 بار= شمعیں۔

/خ/، 3 بار= خوابیدہ، خاک، خواب

/غ/، 4 بار= غبار، چراغ، سراغ، ایاغ۔

/ہ/، 10 بار= نہیں نہیں، راہرو، ہوگا، کہیں، ہر، راہ، یہاں، نہیں، نہیں۔

• نیم مصوتے (Semi-vowels):

/و/، 2 بار= ایوانوں، کواڑوں۔

/ی/، 4 بار= آیا، دیے، ایاغ، یہاں۔

(ب) مصوتے (Vowels)

• مختصر مصوتے (Short Vowels):

/اَ/ a /، 31 بار = نہیں، نہیں، کہیں، چلا، ڈھل، بکھرتے، لگا، لڑکھڑانے، لگے، چراغ، گئی، تک تک، ہر، اجنبی، قدموں، کرو، شمعیں، بڑھادو، مے و، ایاغ، اپنے، مقفل (مقف + قل)، کرلو، اب، یہاں، نہیں، نہیں۔

/اِ/ i /، 6 بار = پھر، دل، بکھرنے، اک، دیے، کواڑوں۔

/اُ/ u /، 6 بار = چپکی، غبار، گزار، سراغ، گل، مقفل

• طویل مصوتے (Long Vowels):

/آ/ a: /، 32 بار = آیا، زار، راہرو، ہوگا، چلا، جائے، گا، رات، لگا، تاروں، کا، غبار، لڑکھڑانے، ایوانوں، خوابیدہ، چراغ، راستہ، راہ گزار، خاک، دھندلا، سراغ، بڑھا، مینا، ایاغ، خواب، کواڑوں، یہاں، آئے، گا۔

/ای/ i: /، 9 بار = کوئی، کوئی، چپکی، خوابیدہ، گئی، اجنبی، مینا، کوئی، کوئی۔

/اے/ e /، 12 بار = دل، جائے، بکھرنے، لڑکھڑانے، لگے، کے، نے، دیے، کے، اپنے، بے، آئے۔

/او/ o /، 12 بار = کوئی، کوئی، ہوگا، سو، کرو، دو، مے و، مینا و، کو، لو، کوئی، کوئی۔

• دہرے مصوتے (Diphthongs):

/اَے/ ai /، 1 بار= ایوانوں۔

/اَو/ au /، 2 بار= راہرو، اور۔

• غنائی مصوتے (Nasalized Vowels) یا نون غنہ:

/آں/ a:n /، 1 بار = یہاں۔

/ایں/ i:n /، 5 بار = نہیں، نہیں، کہیں، نہیں، نہیں۔

/اُں/ un /، 1 بار = دھندلا۔

/ایں/ en /، 2 بار = میں، شمعیں۔

/اوں/ on /، 4 بار = تاروں، ایوانوں، قدموں، کواڑوں۔

2- نظم کی کثیرالوقوع آوازیں

(الف) کثیرالوقوع مصمتے (High-ranking Consonants):

/ک/، 17 بار۔

/ر/ ، 16 بار۔

/ن/، 11 بار + 13 بار نونِ غنہ = کل 24 بار۔

/ہ/، 10 بار۔

/ل/، 09 بار۔

/گ/، 08 بار۔

/ب/، 08 بار۔

(ب) کثیرالوقوع مصوتے (High-ranking Vowels):

/آ = a: /، 32 بار + 1 بار غنائی مصوتہ آں (a:n) = کل 33 بار۔

/اَ = a /، 31 بار۔

/اے = e /، 12 بار + 2 بار غنائی مصوتہ ایں (en) = کل 14 بار۔

/او = o /، 12 بار + 4 بار غنائی مصوتہ اوں (on) = کل 16 بار۔

ای = i: /، 09 بار + 5 بار غنائی مصوتہ ایں (i:n) = کل 14 بار

3- تجمعی لفظ (Summative Word) کی تشکیل

انگریزی اصطلاح ''Summative Word'' ڈیل ایچ. ہائمز کی وضع کردہ ہے۔ اس نے یہ اصطلاح ورڈزورتھ اور کیٹس کی سانٹس (Sonnets) کے صوتیاتی تجزیے کے دوران استعمال کی تھی۔ اس اصطلاح سے ڈیل ہائمز کی مراد ایک ایسا لفظ ہے جس میں صوتیاتی سطح پر کسی نظم کی کثیرالوقوع آوازیں (High-ranking Phonemes) مجتمع ہوگئی ہوں، اور جو معنیاتی سطح پر اس نظم کے مرکزی خیال کو Sum up کرتا ہو۔ علاوہ ازیں جو زیرِ تجزیہ نظم میں مناسب مقام پر واقع ہوا ہو۔ بہ قول ڈیل ہائمز اگر کسی لفظ میں یہ تینوں باتیں پائی جائیں تو ایسے لفظ کو 'تجمعی لفظ' (Summative Word) کہیں گے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھیں تو تجمعی لفظ

'کلیدی لفظ' (Key Word) ہی کا دوسرا نام ہے۔ 'تجمعی لفظ' کی بنیادی شرط یہ ہے کہ یہ زیرِ تجزیہ نظم میں وقوع پذیر ہونا چاہیے۔

فیض کی نظم ''تنہائی'' کے اس تجزیے سے جو کثیرالوقوع یا کثیرالاستعمال مصوتے برآمد ہوئے ہیں، ان میں طویل مصوتے /آ = a: / کا استعمال سب سے زیادہ یعنی 33 بار ہوا ہے۔ اس کے بعد مختصر مصوتہ /اَ = a / آتا ہے جو 31 بار استعمال ہوا ہے۔ ان دونوں مصوتوں کے بعد کثرتِ استعمال کے لحاظ سے مصوتے /او = o / کا نمبر تیسرا ہے جو 16 بار استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح مصوتے / اے = e / کی تکرار 14 بار پائی گئی ہے۔ ایک اور طویل مصوتہ / ای = i: / بھی نظم میں 14 بار استعمال ہوا ہے۔ زیرِ تجزیہ نظم کے پانچ کثیرالاستعمال مصوتوں میں صرف ایک مختصر مصوتہ ہے، یعنی /اَ = a /، بقیہ چاروں مصوتے طویل ہیں۔ اس نظم کا غالب صوتی رجحان طویل مصوتوں کی طرف ہے، اور طویل مصوتے آ = a: / کی آواز ان میں سب سے نمایاں اور غالب آواز ہے۔ اس نظم کا کوئی مصرعہ ایسا نہیں ہے جس میں یہ آواز کم از کم دو یا تین بار استعمال نہ ہوئی ہو۔

جہاں تک کہ مصمتوں کا تعلق ہے، اس نظم کے کثیرالوقوع مصمتے چھے ہیں: /ک/، /ر/، /ن/، /ہ/، /ل/، اور /گ/۔ مذکورۂ بالا پانچ کثیرالوقوع مصوتوں اور چھے میں سے چار کثیرالوقوع مصمتوں، یعنی /ک، ن، ہ، گ/ کے امتزاج سے نظم میں موجود فقرے ''کوئی نہیں آئے گا'' کی تشکیل عمل میں آتی ہے جسے اس نظم کا ''تجمعی فقرہ'' کہیں گے، کیونکہ اس فقرے میں نظم کی تمام کثیرالوقوع آوازیں بہ استثنائے /ر/ اور /ل/ مجتمع ہوگئی ہیں، نیز یہ فقرہ نظم ''تنہائی'' کے مرکزی خیال اور تھیم (Theme) کو بھی بہ خوبی Sum up کرتا ہے، اور نظم میں مناسب مقام پر واقع ہوا ہے۔

متذکرہ نظم میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا مصمتہ /ک/ ہے جو 17 بار وقوع پذیر ہوا ہے چنانچہ نظم میں سب سے زیادہ اسی مصمتے کی تکرار پائی جاتی ہے۔ انفی مصمتے /ن/ کی آواز پوری نظم میں 11 بار آئی ہے، لیکن اسے 13 انفیائے گئے مصوتوں (Nasalized Vowels) کا تعاون بھی حاصل ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو انفی مصمتوں اور انفیائے گئے مصوتوں، یعنی نون (ن) اور نونِ غنہ (ں) کی کل تعداد 24 ہوجاتی ہے جو /ک/ کی تعداد سے بھی زیادہ ہے۔

صفیری مصمتہ /ہ/نظم میں 10 بار استعمال ہوا ہے، لیکن چار ہکار آوازوں (Aspirates) کی تکرار اس کی معاونت کرتی ہے جس سے اس کی تعداد 14 ہوگئی ہے۔ نظم میں /گ/ کی آواز صرف آٹھ بار آئی ہے، لیکن اس سے /ک/ کو تقویت پہنچتی ہے، کیوں کہ ان دونوں آوازوں کا مخرج ایک ہی ہے۔ ان میں صرف مسموعیت (Voicing) کا فرق ہے: /گ/ مسموع (Voiced) ہے، اور /ک/ غیر مسموع (Voiceless)۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ نظم کی دو کثیر الوقوع آوازیں /ر/ اور /ل/ تجمعی فقرے میں شامل نہیں ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہوسکتی ہے کہ یہ آوازیں نظم کے موڈ سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ جیسا کہ ظاہر ہے، زیرِ تجزیہ نظم کا مجموعی تاثر حزینہ ہے، اور یاس و نا امیدی کی کیفیت پوری نظم پر طاری ہے۔ چنانچہ /ل/ کا صوتی آہنگ ان احساسات کی ترجمانی کے لیے موزوں نہیں کہ اس سے پیدا ہونے والا نغمہ طربیہ ہے اور اپنے اندر کیفیتِ نشاط رکھتا ہے۔ ہر چند کہ /ر/ کی آواز نظم کے تجمعی فقرے میں شامل نہیں ہے، لیکن فیض نے اس سے عالمِ انتظار کی اضطراری اور اضطرابی کیفیات کے اظہار میں مدد لی ہے۔

ڈیل ہائمز نے 'تجمعی لفظ' کے جو تین معیارات مقرر کیے ہیں، ان پر جب زیرِ تجزیہ نظم کے فقرے ''کوئی نہیں آئے گا'' کو پرکھا جاتا ہے تو یہ بالکل پورا اُترتا ہے:

1- صوتیاتی سطح پر نظم کی سبھی کثیر الوقوع آوازیں (بہ استثنائے /ر/ اور /ل/) اس فقرے میں مجتمع ہوگئی ہیں۔

2- معنیاتی سطح پر یہ فقرہ نظم کے مرکزی خیال اور مجموعی تاثر کو بڑی خوبی کے ساتھ اجاگر کرتا ہے۔ نظم میں جو ایک طرح کی مایوسی، اداسی، شکستہ دلی اور حزن و ملال کی کیفیت پائی جاتی ہے، اس کی جھلک اس فقرے میں بہ خوبی دیکھی جا سکتی ہے۔ مصوتوں کا طول تاسف، یاس و حسرت اور غم و اندوہ کی کیفیات کو بڑھا دیتا ہے۔ ان کیفیات کے اظہار میں انفی مصمتے اور انفیائے گئے مصوتے بھی نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم میں بھی ان آوازوں کی کثرت ہے۔ نظم میں صفیری مصمتے /ہ/، یعنی ہائے ہوز کی تکرار سے یاس و تاسف کا تاثر اور بھی بڑھ گیا ہے اور غم و اندوہ کے اظہار میں اور بھی شدت پیدا ہوگئی ہے۔ ''کوئی نہیں آئے گا'' زیرِ تجزیہ نظم کا ایک ایسا

فقرہ ہے جو پوری نظم کے خیال کا نچوڑ پیش کرتا ہے، اور جس کے صوتی آہنگ میں پوری نظم کے مجموعی تاثر کو دیکھا جا سکتا ہے۔

3- یہ فقرہ ڈیل ہائمز کے مقرر کردہ تیسرے معیار پر بھی پورا اترتا ہے، یعنی کہ زیرِ تجزیہ نظم میں اس کا اندراج نہایت مناسب مقام پر ہوا ہے۔ یہ نظم کے آخری مصرعے کا آخری ٹکڑا ہے۔ لفظی تنظیم کے نقطۂ نظر سے یہ جگہ اس کے لیے نہایت مناسب ہے کہ یہی ٹکڑا پوری نظم کو Sum up کرتا ہے، اس لیے اسے آخر ہی میں آنا چاہیے تھا۔

(II)

فیض کی نظم ''تنہائی'' کے صوتیاتی تجزیے کے بعد اقبال کی نظم ''تنہائی'' کا صوتیاتی تجزیہ اسی طرز پر پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی ڈیل ہائمز کا ماڈل پیشِ نظر ہے، لیکن بعض تفصیلات اس تجزیے میں حذف کر دی گئی ہیں:

تنہائی

(محمد اقبال)

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا   انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش   خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند یہ دشت و در یہ کہسار   فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے   یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

اقبال کی اس نظم کے صوتیاتی تجزیے سے چار ایسے مصوتے (Vowels) برآمد ہوتے ہیں جن کی تکرار (Frequency) اس نظم میں بہت زیادہ ہے۔ ان کثیر الوقوع مصوتوں میں دو طویل اور دو مختصر ہیں۔ مختصر مصوتہ /ا = a/ کا وقوع دوسری تمام آوازوں سے زیادہ ہے، یعنی نظم میں یہ 24 بار استعمال ہوا ہے۔ اس کے بعد دو طویل مصوتوں کا نمبر آتا ہے جن میں /آ = :a/

17 بار، اور /اے =e/ 16 بار استعمال ہوا ہے۔ مختصر مصوتہ /اِ =i/ چوتھے نمبر پر آتا ہے۔ یہ اس نظم میں چھے مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ یہ چاروں مصوتے زیرِ تجزیہ نظم کے کثیر الوقوع (High-ranking) مصوتے ہیں۔ نظم کی لفظی تنظیم سے ان آوازوں کا موازنہ کرنے پر ہمیں ''تنہائی شب'' کا ایک ایسا فقرہ ملتا ہے جس میں متذکرہ چاروں مصوتے استعمال ہوئے ہیں۔ یہی اس نظم کا 'تجمعی فقرہ' ہے۔ اسے 'کلیدی فقرہ' بھی کہہ سکتے ہیں۔

زیرِ تجزیہ نظم کے کثیر الوقوع مصمتے (Consonants) ہیں: ر (14 بار)، ت (13 بار)، ہ (12 بار)، ن (11 بار)، م (11 بار)، ی (10 بار)، ش (سات بار)۔ ان میں سے پانچ مصمتوں: ت، ہ، ن، ی، ش کا استعمال نظم کے تجمعی فقرے ''تنہائی شب'' میں ہوا ہے۔

نظم کے کثیر الوقوع مصمتوں کی فہرست پر اگر نظر ڈالیں تو /ن/ اور /م/ کی تکرار مساوی نظر آئے گی، لیکن /ن/ تجمعی فقرے میں شامل ہے اور /م/ شامل نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ /ن/ کو سات غنائی مصوتوں (Nasalized Vowels) یعنی 'نونِ غنہ' (ں) کی مدد حاصل ہے جس سے اس کی کل تعداد 18 ہو جاتی ہے جو /م/ کی تعداد سے کہیں زیادہ ہے۔ اسی طرح صفیری (Fricative) مصمتے /ہ/ کو ہکار (Aspirated) مصمتے /ھ/ کی مدد حاصل ہے جس کی وجہ سے اس کی کل تعداد 13 ہو جاتی ہے۔ ارتعاشی مصمتہ /ر/ اگرچہ نظم کے کثیر الوقوع صوتیوں کی فہرست میں شامل ہے، لیکن تجمعی فقرے میں یہ لاموجود ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ بعض نظموں کی صوتی تنظیم کچھ اس نوع کی ہوتی ہے کہ اس کے تجمعی لفظ یا فقرے کی تشکیل میں تمام کثیر الوقوع آوازیں بروئے کار نہیں لائی جا سکتیں۔ /ر/ کا معاملہ بھی یہی ہے۔

''تنہائی شب'' کا فقرہ صوتی اور معنوی دونوں معیاروں پر پورا اترتا ہے۔ صوتی اعتبار سے اس میں نظم کے سبھی کثیر الوقوع مصوتے اور مصمتے (بہ استثنائے /ر/ اور /م/) شامل ہیں۔ معنیاتی اعتبار سے بھی یہ فقرہ نظم کے بنیادی خیال کو بہ خوبی واضح کرتا ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ نظم کا بنیادی خیال تنہائی ہے، اور یہ بات نظم کے عنوان سے بھی ظاہر ہے، لیکن شاعر نے جس منظر کا سماں باندھا ہے وہ رات کا منظر ہے، چنانچہ رات ہی کی مناسبت سے شاعر نے چاند، تارے، انجم وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ تجمعی فقرے ''تنہائی شب'' میں لفظ ''شب'' کی شمولیت سے رات کا پورا تصور ذہن پر چھا جاتا ہے، اور ساتھ ہی رات سے مناسبت رکھنے والے جتنے مظاہر ہیں ان کی تصویر بھی نظروں کے سامنے کھنچ جاتی ہے۔

کسی نظم کا تجمعی لفظ یا فقرہ، اس نظم کے صوتی آہنگ کا مجموعہ یا نچوڑ ہوتا ہے، کیوں کہ اس میں نظم کی غالب آوازیں (Dominant Sounds) شامل ہوتی ہیں، اور انھی آوازوں کی مدد سے ہم نظم کے موڈ کا پتا لگا لیتے ہیں۔ زیرِ تجزیہ نظم میں ہمیں طویل اور مختصر مصوتوں کے امتزاج سے پیدا ہونے والی ایک ہلکی سی حزنیہ کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مصمتے /ہ/ کے صوتی آہنگ نے اس کیفیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ پوری نظم میں سناٹے، سکوت، اور شب کی پُراسراریت کا جو سماں موجود ہے اس کا اندازہ /ش/ اور /س/ کی صوتی رمزیت (Sound Symbolism) سے بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔ اقبال نے اپنی نظموں میں جہاں کہیں بھی فطرت کے مظاہر کی منظر کشی کی ہے یا خاموشی اور سکوت و سکون کا سماں بیان کیا ہے وہاں ان آوازوں کا تناسب بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کی بہترین مثال ان کی نظم ''ایک شام'' ہے۔ نیم مصوتے /ی =y/ کی آواز ضمیر اشارہ ''یہ'' اور کہیں کہیں کلمۂ استفہامیہ ''کیا'' میں متشکل ہوئی ہے، مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا   انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش   خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند، یہ دشت ودر، یہ کہسار   فطرت ہے تمام نسترن زار

فیض اور اقبال کی ان نظموں کے صوتی تجزیے سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ صوت و معنی کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ کسی نظم کے موڈ کا تعین کرتے وقت یا اس کے مجموعی تاثر کی نشان دہی کرتے وقت نظم کی غالب یا کثیر الوقوع آوازوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان آوازوں کے مجموعی تاثر ہی سے نظم کے بنیادی خیال تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ نظم کی کثیر الوقوع آوازیں جو تجمعی لفظ یا فقرے میں مجتمع ہو جاتی ہیں، اس نظم کے معنی و مفہوم یا مرکزی خیال کا اشاریہ بن جاتی ہیں، اور ان کی گونج پوری نظم میں سنائی دیتی ہے۔

فیض اور اقبال کی نظمیں اگرچہ ایک ہی موضوع پر ہیں، لیکن ان کی صوتی تنظیم اور Texture جداگانہ ہے، اور اس سے پیدا ہونے والی اثریت بھی مختلف ہے۔ فیض کے یہاں

طویل مصوتوں کا تناسب زیادہ ہے۔ اقبال کے یہاں طویل اور مختصر مصوتوں کا تناسب تقریباً برابر ہے۔ فیض کے یہاں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا طویل مصوتہ /آ = a: / ہے، جبکہ اقبال کی زیرِ تجزیہ نظم میں مختصر مصوتے /اَ = a / کی تکرار سب سے زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان آوازوں کے تاثر میں بھی فرق پیدا ہو گیا ہے۔ فیض کی نظم میں مایوسی، ناامیدی، اداسی، شکستہ دلی اور غم واندوہ کی کیفیات زیادہ ہیں جن کا اظہار طویل مصوتوں کی شکل میں ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں تنہائی کا کرب اتنا شدید نہیں ہے جتنا کہ فیض کے یہاں ہے۔ رات کی تاریکی میں فیض بالکل تنہا ہیں، لیکن اقبال نے مناظرِ قدرت کو اپنا ہم نشیں بنالیا ہے جس سے تنہائی کا احساس کچھ کم ہو گیا ہے۔

فیض کی زیرِ تجزیہ نظم میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والا مصمتہ /ک/ ہے جو 17 بار آیا ہے، اور مجمعی فقرے کا ایک اہم صوتی رکن ہے، جب کہ یہی مصوتہ اقبال کی متذکرہ نظم میں صرف چھے بار استعمال ہوا ہے اور نظم میں اس کی حیثیت معمولی ہے۔ /ک/ ایک بندشی آواز (Plosive/Stop Sound) ہے اور وہ بھی غیر مسموع (غیر مسموع آوازیں [Voiceless Sounds] مسموع آوازوں کے مقابلے میں زیادہ سخت اور کرخت ہوتی ہیں)۔ اس آواز کی صوتی ادائیگی بالکل بے دھڑک ہوتی ہے اور ایک جھٹکا سا محسوس ہوتا ہے۔ فیض نے اپنی اس نظم میں /ک/ کی آواز سے غصے، جھنجلاہٹ اور چڑچڑے پن کی کیفیات کے اظہار میں مدد لی ہے۔ ان کیفیات کے اظہار میں کوز آوازیں (Retroflex Sounds)، مثلاً /ڑ/، /ڑھ/، /ڈھ/، وغیرہ معاون ثابت ہوئی ہیں۔ کوز آوازوں اور /ک/ کے صوتی آہنگ سے فیض کی نظم میں غصے اور جھنجلاہٹ کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے اس کا اظہار ان مصرعوں میں دیکھا جاسکتا ہے:

گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو

اقبال کی اس نظم میں کوئی بھی کوز آواز استعمال نہیں ہوئی ہے، اور نہ کسی قسم کی جھنجلاہٹ، غصے یا چڑچڑے پن کا اظہار پایا جاتا ہے۔ اقبال اور فیض دونوں کے یہاں /ر/ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ ان کی زیرِ تجزیہ نظموں میں /ر/ ایک کثیر الوقوع آواز ہے، لیکن ان کی اثریت ان

نظموں میں جداگانہ ہے۔ /ر/ کی آواز فیض کی نظم میں بے چینی کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی مثال نظم کا پہلا ہی لفظ "پھر" ہے۔ ع

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں

حالتِ انتظار میں اضطرار و اضطراب کی جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، اس کیفیت کا اظہار اس نظم میں /ر/ کے صوتی آہنگ سے بہ خوبی ہوا ہے۔ اقبال کی متذکرہ نظم میں انتظار کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو فیض کے یہاں ہے، بلکہ قدرت کے حسین جلووں کی موجودگی میں سکون و اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال کے یہاں /ر/ کی تکرار اضطراری کیفیت کے اظہار کے بجائے جمالیاتی احساس کو افزوں کرتی ہے۔ نظم میں "نسترن"، "خوش رنگ"، "پیارے پیارے" جیسے الفاظ اس کی مثالیں ہیں۔

اقبال کی اس نظم میں /س/ اور /ش/ کی آوازوں کا ایک مخصوص رول ہے۔ ان کی تکرار خاموشی، سکوت وسکون اور عالمِ تنہائی کی کیفیات کے اظہار میں موثر ثابت ہوئی ہے۔ قدرتی مناظر کے درمیان میں رہ کر جس سکوت وسکون اور پُراسراریت کا احساس ہوتا ہے اس کی ترجمانی ان آوازوں کی مدد سے اقبال بہ خوبی کرتے ہیں۔ فیض کی نظم "تنہائی" میں نہ تو اس قسم کی کیفیات کا اظہار ہے اور نہ ان اصوات کا بہ کثرت استعمال ہے۔ پوری نظم میں /س/ کی آواز دو بار اور /ش/ کی صرف ایک بار استعمال ہوئی ہے۔ فیض کی نظم میں ہکار آوازیں (Aspirates) بھی پائی جاتی ہیں جو صفیری مصمتے /و/ کی تکرار سے پیدا ہونے والی حزینہ کیفیت کو تقویت پہنچاتی ہے۔ اقبال کی پوری نظم میں صرف ایک ہکار آواز /جھ/ آئی ہے اور وہ بھی صرف ایک بار استعمال ہوئی ہے۔

ایک ہی موضوع 'تنہائی' پر کہی ہوئی فیض اور اقبال کی ان نظموں کے صوتی موازنے سے حسبِ ذیل نتائج مرتب ہوتے ہیں:

1- ان نظموں میں فیض اور اقبال کی صوتی ترجیحات جداگانہ ہیں۔ فیض کے یہاں طویل مصوتوں کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے۔

2- ان نظموں کی کثیر الوقوع آوازیں (مصمتے) بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دونوں نظموں کی سات سات کثیر الوقوع آوازوں کی فہرستوں میں صرف تین آوازیں: /ر/، /ن/

/ر/ مشترک ہیں۔ فیض کی نظم میں /ک/ سب سے نمایاں اور غالب آواز ہے، جب کہ اقبال کی نظم میں /ت/ کا وقوع دوسری تمام آوازوں سے زیادہ ہے۔

3- متذکرہ دونوں نظموں میں بروئے کار آنے والی بعض آوازوں کی اثریت اور معنی ومفہوم کے ساتھ ان کے رشتوں کی نوعیت جداگانہ ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آوازیں تخلیقِ شعر میں اہم رول ادا کرتی ہیں۔ الفاظ کا انتخاب اگرچہ معنی کے تابع ہوتا ہے، تاہم کوئی بھی شاعر اپنی شعری لفظیات (Poetic Diction) کا انتخاب کرتے وقت ان کے صوتی آہنگ سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ الفاظ میں آوازوں کی مخصوص ترتیب و تنظیم، نیز مخصوص آوازوں کے استعمال، اور ان کی کثرت یا قلت سے نظم کے صوتی آہنگ پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ چنانچہ اس قسم کے تجزیے سے نظم کے موڈ اور اس کے مجموعی تاثر تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ یہ تجزیہ صوتیاتی سطح پر نظم کے تقابلی اسلوبیاتی مطالعے کی ایک روشن مثال بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

(1972)

اکبر الہ آبادی اور 'لغاتِ مغربی'

ایک اسلوبیاتی مطالعہ

اکبر الہ آبادی نے کسی موقع پر کہا تھا:

ہماری اصطلاحوں سے زباں نا آشنا ہوگی
لغاتِ مغربی بازار کی بھاکھا سے ضم ہوں گے

لیکن یہ بات خود اکبر کے کلام پر صادق آتی ہے، کیوں کہ ان کے یہاں 'لغاتِ مغربی' کا بے دریغ استعمال پایا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کا استعمال جس کثرت اور تنوع کے ساتھ کیا ہے، کسی دوسرے اردو شاعر نے آج تک نہیں کیا۔

اکبر الہ آبادی کو اردو میں طنز و مزاح کا سب سے بڑا نمائندہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اکبر کا طنز و مزاح اس دور میں رونما ہونے والی سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے زیرِ اثر وجود میں آیا تھا۔ اکبر نے جب آنکھیں کھولیں تو ایک نئی تہذیب کی آمد آمد تھی۔ اُن کے دل میں یہ خیال بلکہ خوف پیدا ہوا کہ یہ نئی تہذیب مشرق کی صدیوں پرانی تہذیب کو ختم کر دے گی۔ مشرقی تہذیب انھیں بے حد عزیز تھی۔ وہ پرانی قدروں کو مٹتا اور ملیا میٹ ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ روحانیت کے قائل تھے۔ یہ نئی یا مغربی تہذیب مادّیت کی پروردہ تھی جسے وہ روحانیت کے علی الرغم تصور کرتے تھے۔ اکبر کی

شاعری کا محور نئی اور پرانی تہذیب کا ٹکراؤ، مغربی اور مشرقی اقدار کی کشمکش، نیز مادی و روحانی قوتوں کی پنجہ آزمائی ہے۔ اکبر اس نئی، مغربی یا مادی تہذیب کے کھوکھلے پن کو اچھی طرح سمجھتے تھے اور اس کی اندھی تقلید کو اہلِ قوم کے لیے مضر تصور کرتے تھے۔ اسی لیے وہ اس تہذیب کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لیے انھوں نے طنز و ظرافت کا سہارا لیا اور بقول آل احمد سرور "ہنسی ہنسی میں سیکڑوں نشتر لگائے اور سیکڑوں جلے دل کے پھپھولے توڑے۔"(1)

اکبر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مغربی تعلیم، مغربی تہذیب اور مغربی طرزِ زندگی کو اپنے طنز و مزاح کا نشانہ بنانے کے لیے 'مغربی الفاظ' ہی کا سہارا لیا، اور اس میں انھیں بیحد کامیابی حاصل ہوئی۔ اگر ان کے کلام سے انگریزی لفظیات کو خارج کر دیا جائے تو نہ طنز کے وہ نشتر باقی رہیں گے اور نہ مزاح کی وہ چاشنی ہی برقرار رہے گی جو اکبر کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔ اکبر نے اپنے کلام میں انگریزی زبان کے جتنے بھی الفاظ استعمال کیے ہیں انھیں دو بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

1- موضوعی الفاظ (Content Words)۔

2- ارتباطی الفاظ (Relational Words)۔

اکبر کے کلام میں موضوعی الفاظ کی تعداد ارتباطی الفاظ کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ اکبر نے طنز و ظرافت کا زیادہ تر کام انگریزی کے موضوعی الفاظ ہی سے لیا ہے۔ موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے خود کفیل ہوتے ہیں یعنی ان کی حیثیت آزاد صرفیوں (Free Morphemes) کی ہوتی ہے۔ یہ الفاظ کسی نہ کسی موضوع یا مفہوم کا اظہار ہوتے ہیں۔ اکبر کے کلام میں پائے جانے والے انگریزی کے چند موضوعی الفاظ حسبِ ذیل ہیں:

ڈنر، ہوٹل، گزٹ، کالج، کیک، لائف، نیچر، اسٹیج، پارک، لیڈر، پبلک، پائپ، ٹائپ، ٹیبل، کلٹ، سوپ، لیمپ، سٹی، پروفیسر، بال، نیشن، مشین، گریجویٹ، اولڈ، کونسل، نیٹیو، ووٹر، ممبر، بسکٹ، کمیٹی، کیمپ، کانووکیشن، فلاسفی، فورس، ہسٹری، لیڈی، ڈگری، کلکٹر، کورس، ڈیلی گیٹ، کمشنر، سروس، تھیٹر، بینک، لٹریچر، اسٹیج، آنر، لائٹی، ایڈریس، ہاسٹل، کلرک، انجن، جنٹلمین، مون، جمپ، سوڈا، یونیورسٹی، سلکٹ، رجکٹ، وغیرہ۔ (یہ فہرست اور بھی طویل ہو سکتی ہے۔)

موضوعی الفاظ کے برعکس ارتباطی الفاظ ربطِ کلام کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی قواعدی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام میں انگریزی کے ارتباطی الفاظ کی تعداد محض چند ہے جو یہ ہیں:

اِف، بٹ، انڈر، لیس، ہو، وغیرہ۔

ان الفاظ کے استعمال سے اکبر الٰہ آبادی نے اپنے کلام میں بہت چبھتا ہوا طنز پیدا کیا ہے، مثلاً:

اجل آئی اکبر گیا وقتِ بحث
اب اِف کیجیے اور نہ بٹ کیجیے

ان کے علاوہ انگریزی ضمائر مثلاً، ہی، شی (He,She) وغیرہ کا استعمال بھی اکبر کے کلام میں ملتا ہے:

محبوبہ بھی رخصت ہوئی، ساقی بھی سدھارا
دولت نہ رہی پاس، تو اب ہی ہے نہ شی ہے

اکبر اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کو اردو الفاظ کے متبادل کے طور پر استعمال نہیں کرتے، اور نہ ان کی حیثیت مترادفات کی ہوتی ہے، بلکہ یہ خود مکتفی (Self-contained) ہوتے ہیں اور ایک مخصوص سیاق و سباق میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ اکبر پہلے ایک مخصوص سیاق و سباق تیار کرتے ہیں پھر اس میں انگریزی الفاظ کا نہایت موزوں، برمحل اور چبھتا ہوا استعمال کرتے ہیں جو طنز کے نشتر کا کام کرتا ہے اور اسی سے ظرافت کی چاشنی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس سیاق و سباق میں اگر وہ انگریزی الفاظ کی جگہ اردو الفاظ استعمال کرتے تو نہ طنز پیدا ہوتا اور نہ مزاح۔ رشید احمد صدیقی نے اکبر کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ بجا طور پر لکھا ہے:

"ان کے یہاں بعض بعض الفاظ کے مخصوص معنی اور مفہوم ہیں جن کو وہ اس لطیف انداز سے اپنے کلام میں لاتے ہیں کہ ان کا پورا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ حالانکہ ان کی تشریح کی جائے تو ورق کے ورق سیاہ ہو جائیں اور پھر بھی کافی طور پر دل نشین نہ ہو سکیں۔"(2)

رشید صاحب نے اپنے اس بیان کے ثبوت میں جو الفاظ پیش کیے ہیں ان میں اکثریت انگریزی الفاظ کی ہے۔ مثلاً نیٹیو، بسکٹ، گزٹ، کالج، ڈنر، اسپیچ، کونسل کیمپ، پریڈ، کمیشن، ڈارون، وغیرہ۔ غالباً یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اکبر کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری میں انگریزی الفاظ کو بنیادی لغات کی اہمیت حاصل ہے۔ وہ طنز و ظرافت کا تانا بانا انھی الفاظ کی مدد سے تیار کرتے ہیں۔ اکبر کے طنز کو سمجھنے اور ان کی ظرافت سے لطف اندوز ہونے کے لیے اکبر کے انگریزی الفاظ کے سیاق و سباق سے واقفیت نہایت ضروری ہے۔ ذیل کے اشعار میں اس قسم کے چند الفاظ کا استعمال ملاحظہ ہو:

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے جواں بھی
شاید نرے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

کمیٹی میں چندے دیا کیجیے
ترقی کے بچے کیا کیجیے

قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ
رنج لیڈر کو بہت ہے، مگر آرام کے ساتھ

تھے معزز شخص لیکن ان کی لائف کیا لکھوں
گفتنی درج گزٹ ، باقی جو ہے ناگفتنی

اکبر سے میں نے پوچھا اے واعظ طریقت
دنیائے دوں سے رکھوں میں کس قدر تعلق
اس نے دیا بلاغت سے یہ جواب مجھ کو
انگریز کو ہے نیٹو سے جس قدر تعلق

تعلیم کی خرابی سے ہو گئی بالآخر
شوہر پرست بیوی، پبلک پسند لیڈی

صدیوں فلاسفی کی چناں اور چنیں رہی
لیکن خدا کی بات جہاں تھی وہیں رہی

انتہا یونیورسٹی پہ ہوئی
قوم کا کام اب تمام ہوا

کیا وہ درست ہو مری نظموں کے فورس سے
فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر ، اسکول جا

اکبر کی شاعری میں انگریزی کے موضوعی الفاظ کے استعمال کے نت نئے انداز دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ قواعد کی پابندیوں میں جکڑا ہوا محض ایک کلمہ یا جزو کلام ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی ایک شعری اور اسلوبیاتی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام کے حوالے سے جب ہم لفظ کی شعری اور اسلوبیاتی حیثیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارا ذہن سب سے پہلے لغوی اتصال (Lexical Cohesion) کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ لغوی اتصال میں ایک لفظ دوسرے لفظ یا الفاظ کے ساتھ صوتی یا معنیاتی سطح پر باہم متصل یا پیوست ہوتا ہے۔ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان صوتی پیوستگی کو صوتی اتصال (Phonological Cohesion) کہتے ہیں۔ اسی طرح دو یا دو سے زائد الفاظ کے درمیان پائی جانے والی معنیاتی پیوستگی کو معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہتے ہیں۔ صوتی اتصال کے سبب تجنیس صوتی (Alliteration) اور قافیہ بندی (Rhyming) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔

اکبر کے کلام میں تجنیسِ صوتی کی مثالیں جا بجا دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں دو یا دو سے زیادہ قریب الوقوع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً ہوٹل اور ہال۔ ان دونوں الفاظ کی ابتدائی آواز /ہ/ ہے۔ اکبر نے ان دونوں الفاظ کا خوبصورت استعمال اپنے اس شعر میں کیا ہے:

کل مستِ عیش وناز تھے ہوٹل کے ہال میں
اب ہائے ہائے کر رہے ہیں اسپتال میں

تجنیسِ صوتی کی ایک اور عمدہ مثال کالج اور کورس کے باہمی اتصال میں پائی جاتی ہے۔ اکبر کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

کیا وہ درست ہو مری نظموں کے فورس سے
فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

صوتی اتصال کی دوسری اہم قسم قافیہ بندی ہے جہاں دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے آخری اجزا میں صوتی یکسانیت پائی جاتی ہے، مثلاً پائپ اور ٹائپ۔ اکبر کے اس شعر میں ان الفاظ کا استعمال دیکھیے:

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

اکبر کے کلام میں قافیہ بندی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹم ٹم ہوں کہ گاڑیاں کہ موٹر
جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

———

یہی مرضی خدا کی تھی، ہم ان کے چارج میں آئے
سرِ تسلیم خم ہے جو مزاجِ چارج میں آئے

———

زندگی اور قیامت میں ریلیشن سمجھو
اس کو کالج اور اُسے کونووکیشن سمجھو

———

کیا کہوں اس کو میں بدبختی نیشن کے سوا
اس کو آتا نہیں اب کچھ ایمی ٹیشن کے سوا

———

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنر ہو گیا
تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر نے اپنے بعض اشعار میں اُردو اور انگریزی قوافی ایک ساتھ استعمال کیے ہیں۔ مثلاً:

جشنِ عظیم اس سال ہوا ہے
شاہی فورٹ میں بال ہوا ہے

———

جو پوچھا میں نے ہوں کس طرح سے پی
کہا اُس مس نے میرے ساتھ سے پی

———

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا

———

کیوں کر کہوں طریق عمل ان کا نیک ہے
جب عید میں بجائے سوئیوں کے کیک ہے

———

شیخ کو الفت ہوگئی مس کی
خوب پیے اب شوق سے وسکی

جب کئی موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے باہم مربوط و متصل ہوں یعنی ان کے درمیان معنیاتی ارتباط و اشتراک پایا جاتا ہو تو اسے معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہیں گے۔ اکبر کے کلام میں معنیاتی اتصال کی نہایت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً ذیل کے لفظی زمرے ملاحظہ ہوں:

اکبر کے کلام میں تجنیسِ صوتی کی مثالیں جابجا دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں دو یا دو سے زیادہ قریب الوقوع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً ہوٹل اور ہال۔ ان دونوں الفاظ کی ابتدائی آواز /ہ/ ہے۔ اکبر نے ان دونوں الفاظ کا خوبصورت استعمال اپنے اس شعر میں کیا ہے:

کل مستِ عیش و ناز تھے ہوٹل کے ہال میں
اب ہائے ہائے کر رہے ہیں اسپتال میں

تجنیسِ صوتی کی ایک اور عمدہ مثال کالج اور کورس کے باہمی اتصال میں پائی جاتی ہے۔ اکبر کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

کیا وہ درست ہو مری نظموں کے فورس سے
فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

صوتی اتصال کی دوسری اہم قسم قافیہ بندی ہے جہاں دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے آخری اجزا میں صوتی یکسانیت پائی جاتی ہے، مثلاً پائپ اور ٹائپ۔ اکبر کے اس شعر میں ان الفاظ کا استعمال دیکھیے:

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

اکبر کے کلام میں قافیہ بندی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹم ٹم ہوں کہ گاڑیاں کہ موٹر
جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

یہی مرضی خدا کی تھی، ہم ان کے چارج میں آئے
سرِ تسلیم خم ہے جو مزاجِ چارج میں آئے

زندگی اور قیامت میں ریلیشن سمجھو
اس کو کالج اور اُسے کونووکیشن سمجھو

کیا کہوں اس کو میں بدبختی نیشن کے سوا
اس کو آتا نہیں اب کچھ ایجی ٹیشن کے سوا

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنر ہو گیا
تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر نے اپنے بعض اشعار میں اُردو اور انگریزی قوافی ایک ساتھ استعمال کیے ہیں۔ مثلاً:

جشنِ عظیم اس سال ہوا ہے
شاہی فورٹ میں بال ہوا ہے

جو پوچھا میں نے ہوں کس طرح سے پی
کہا اُس مس نے میرے ساتھ سے پی

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا

کیوں کر کہوں طریقِ عمل ان کا نیک ہے
جب عید میں بجائے سوئیوں کے کیک ہے

شیخ کو الفت ہو گئی مس کی
خوب پے اب شوق سے وسکی

جب کئی موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے باہم مربوط و متصل ہوں یعنی ان کے درمیان معنیاتی ارتباط و اشتراک پایا جاتا ہو تو اسے معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہیں گے۔ اکبر کے کلام میں معنیاتی اتصال کی نہایت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً ذیل کے لفظی زمرے ملاحظہ ہوں:

1- ہوٹل، ڈنر، سوپ، کاری (= کری)۔

2- لیڈر، اسپیچ، ووٹ۔

3- کلرک، کلکٹر، کمشنر۔

4- کالج، یونیورسٹی، لکچر، کانووکیشن، گریجویٹ، پروفیسر۔

5- ممبر، اسپیکر، کونسل، ریزولوشن۔

6- انجن، ریل، سگنل۔

7- کوٹ، پتلون، بٹن۔

8- نیشن، لیڈر، کونسل۔

9- لٹریچر، ہسٹری، فلاسفی۔

10- بائیسکل، موٹر، ایروپلین۔

11- ڈاکٹر، سرجن، آپریشن، اسپتال۔

12- سروس، پنشن۔

13- سوڈا، لمنڈ، وھسکی، ٹی۔

14- جرمن، فرنچ، لیٹن، انگلش۔

صوتی و معنیاتی اتصال کے علاوہ اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال (Grammatical Cohesion) کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ کئی موضوعی الفاظ میں جب کوئی قواعدی خصوصیت مشترک ہوتی ہے تو اسے قواعدی اتصال کہتے ہیں۔ مثلاً انگریزی میں صفت بنانے کے لیے al- کا استعمال کیا جاتا ہے جو ایک لاحقہ (Suffix) ہے۔ اگر کئی موضوعی الفاظ ایسے آئیں جن میں al- پایا جاتا ہو تو یہ قواعدی اتصال کہلائے گا۔ اکبر کے کلام میں اس قسم کی بیشمار مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً سنٹرل، سوشل، پولیٹکل وغیرہ:

عروجِ قومی، زوالِ قومی خدا کی قدرت کے ہیں کرشمے
ہمیشہ ردّو بدل کے اندر یہ امر پولیٹکل رہا ہے

انگریزی اسما میں er- کا لاحقہ جوڑ کر اسم فاعل بناتے ہیں، مثلاً ریفارمر، ووٹر، لیڈر، اسپیکر، ریڈر وغیرہ۔ اکبر نے اپنے کلام میں اس قسم کے الفاظ استعمال کر کے قواعدی اتصال کی بڑی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں، مثلاً:

ٹم ٹم ہو کہ گاڑیاں کہ موٹر
جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

گردن ریفارمر کی ہر اک سمت تن گئی
بگڑی ہو قوم و ملک کی، اُن کی تو بن گئی

چور کے بھائی گرہ کٹ تو سنا کرتے تھے
اب یہ سنتے ہیں ایڈیٹر کے برادر لیڈر

تمام قوم ایڈیٹر بنی ہے یا لیڈر
سبب یہ ہے کہ کوئی اور دل لگی نہ رہی

اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال کی بعض ایسی مثالیں بھی پائی جاتی ہیں جن میں لفظ تو انگریزی زبان کا ہے، لیکن قواعدی ہیئت یعنی لاحقہ اردو سے لیا گیا ہے، مثلاً نیچری، لیڈری، کلکٹری، گورنمنٹی، شومیکری، ممبری، وغیرہ الفاظ کا انوکھا استعمال شعر کے پیرایے میں دیکھیے:

شاہی وہ ہے یا پیمبری ہے
آخر کیا شے یہ ممبری ہے

کام وہ ہے جو ہو گورمنٹی
نام وہ ہے جو پانیر میں چھپے

جمال نیچری درمن اثر کرد
وگرنہ من ہماں شخم کہ ہستم

شومیکری شروع جو کی اک عزیز نے
جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام و گور سے
کہنے لگے ہے اس میں بھی اک بات نوک کی
روٹی ہم اب کماتے ہیں جوتے کے زور سے

یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ اکبر نے اردو کے لفظی سرمایے میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ اس سے نہ صرف زبان میں وسعت پیدا ہوئی ہے بلکہ اظہار کے طریقوں میں بھی تنوع پیدا ہوا ہے۔ اکبر کی لفظیات کے اس انوکھے اور نادر ذخیرے سے بہت سے عصری اور تہذیبی مسائل کو بھی سمجھنے میں ہمیں مدد ملتی ہے۔ لیکن جو بات اس سے بھی زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے مروجہ معیار یا نارم (Norm) سے انحراف کر کے ایک نیا اسٹائل پیدا کیا اور ایک نئے اُسلوب کی بنیاد ڈالی۔ اسلوب کے بارے میں چارلز اوس گڈ (Charles Osgood) کا خیال ہے کہ یہ نارم، یعنی زبان کے مروجہ معیار سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آتا ہے۔(3) اسی کو دبستانِ پراگ (Prague School) کے ایک ممتاز ماہرِ لسانیات اور ادبی نقاد مکاروو سکی نے فورگراؤنڈنگ (Foregrounding) کا نام دیا ہے۔(4) زبان کا یا کسی لفظ کا کوئی بھی نیا اور انوکھا یا عام قاعدے سے ہٹا ہوا استعمال Foregrounding کے دائرے میں آسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کی زبان Foregrounded ہوتی ہے، یعنی زبان کے اپنے Background کے برعکس ہوتی ہے۔ زبان کا اپنا Background یا پس منظر روزمرہ کی زبان یا عام بول چال کی زبان میں صاف جھلکتا ہے، لیکن شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اور زبان کے مروجہ نارم سے بالعموم انحراف کرتی ہے جس سے وہ پیش منظر میں آجاتی ہے، اسی لیے اسے Foregrounding کا نام دیا گیا ہے۔ عام بول چال کی زبان بندھے ٹکے انداز پر کام کرتی ہے اور روایتی ڈگر اور ڈھرے پر چلتی ہے، نیز قواعد وضوابط کی پابند ہوتی ہے۔ اس میں تاثراتی یا جمالیاتی عنصر جو ادبی زبان کا وصفِ خاص ہے تقریباً مفقود ہوتا ہے۔ زبان چونکہ ہمارے شعور کا ایک حصہ ہے، اس لیے بول چال کی سطح پر اس کا استعمال بالکل برجستہ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بول چال کی زبان میں برجستگی یا خودکاری (Automatization) بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے، جب کہ شاعری کی زبان غیر خودکارانہ (Deautomatized) ہوتی ہے۔ اس میں شعوری کوششوں کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ اکبر کے کلام میں الفاظ مغربی سے متعلق بعض تجربات اور امکانات کو ہم زبان کے Deautomatisation سے تعبیر کرسکتے ہیں۔

اکبر کے کلام میں لسانی نارم سے انحراف کی مثالیں جابجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع اکثر اردو قاعدے کے مطابق بنائی ہے۔ اردو میں اسمِ جمع بنانے کے دو مروجہ قاعدوں کا اطلاق اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع بنانے پر بھی کیا ہے:

1- حالتِ فاعلی (Direct Case) میں اردو میں جمع، اسم کے آخر میں ''اں'' (الف اور نون غنہ) یا ''یں'' (ے اور نون غنہ) کے اضافے سے بنائی جاتی ہے۔ اگر کوئی اسم مصوتے (Vowel) ''ی'' پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''اں'' لگاتے ہیں، مثلاً لڑکی/لڑکیاں، اور اگر کوئی اسم مصمتے (Consonant) پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''یں'' کا اضافہ کرتے ہیں، مثلاً عورت/عورتیں، کتاب/کتابیں، وغیرہ۔ اکبر نے حالتِ فاعلی کی مذکورہ دونوں قسموں کے مطابق انگریزی الفاظ کی جمع بنائی ہے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ضروری چیز ہے اک تجربہ بھی زندگانی کا
تجھے یہ ڈگریاں بوڑھوں کا ہم سن کر نہیں سکتیں
(ڈگری/ڈگریاں)

حرم میں مسلموں کے رات انگلش لیڈیاں آئیں
پئے تکریمِ مہماں بن سنور کر بیبیاں آئیں
(لیڈی/لیڈیاں)

ترقی کی نہیں ہم پہ چڑھا کیں
گھٹا کی دولت، اسپیچیں بڑھا کیں
(اسپیچ/اسپیچیں)

2- حالتِ مفعولی (Oblique Case) کی جمع میں اسم کے آخر میں "وں" (واؤ اور نونِ غنہ) لگاتے ہیں، مثلاً باغ / باغوں، پھول / پھولوں، وغیرہ۔ اس نوع کے اسمائے جمع کے بعد کا، کی، کے، میں، پر، تک، سے، وغیرہ حروف (Particles) کا استعمال ہوتا ہے۔ اردو کے اس قاعدے کے مطابق انگریزی الفاظ کی جمع کی مثالیں اکبر کے کلام میں اکثر دیکھنے کو ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

بہت روئے وہ اسپیچوں میں، حکمت اس کو کہتے ہیں
میں سمجھا خیر خواہ اُن کو، حماقت اس کو کہتے ہیں

(اسپیچ / اسپیچوں)

مشینوں نے کیا نیکوں کو رخصت
کبوتر اڑ گئے انجن کی پیں سے

(مشین / مشینوں)

مسجدیں سنسان ہیں اور کالجوں کی دھوم ہے
مسئلہ قومی ترقی کا مجھے معلوم ہے

(کالج / کالجوں)

ہوئے اس قدر مہذب، کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا
کٹی عمر ہوٹلوں میں، مرے اسپتال جا کر

(ہوٹل / ہوٹلوں)

لیڈیوں سے مل کے دیکھو، ان کے انداز طریق
ہال میں ناچو، کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش

(لیڈی / لیڈیوں)

رزولیوشن کی شورش ہے مگر اس کا اثر غائب
پلیٹوں کی صدا سنتا ہوں اور کھانا نہیں آتا

(پلیٹ / پلیٹوں)

اردو کے شعری ادب میں فارسی کے مرکباتِ اضافی (Genitive Compounds) کی ایک کثیر تعداد پائی جاتی ہے جن میں مضاف اور مضاف الیہ کو اضافت زیر یا ہمزہ کے ساتھ ترتیب دیا جاتا ہے۔ اکبر نے بھی اپنے کلام میں ان مرکبات کا کثرت سے استعمال کیا ہے، مثلاً رازِ فطرت، کارِ دنیا یا کشتۂ غم، وغیرہ، لیکن انھوں نے یہ جدّت پیدا کی ہے کہ انگریزی الفاظ کے اشتراک سے بھی اضافی مرکبات ترتیب دیے ہیں، مثلاً: زیبِ محفل، انتظارِ گزٹ، ترقیِ نیشن، تاروپ کالج، اربابِ نیشن، پوشِ کمیشن، شہیدِ اسپیچ، بدبختیِ نیشن، مستحقِ آنر، مے خانۂ رقارم، وغیرہ۔

ان مرکبات میں مضاف الیہ انگریزی لفظ ہے، لیکن بعض دوسرے اضافی مرکبات میں مضاف انگریزی لفظ ہے اور مضاف الیہ عربی یا فارسی لفظ، مثلاً اسپیچِ وفا، مسِ سیمیں بدن وغیرہ۔ کہیں مضاف اور مضاف الیہ دونوں انگریزی الفاظ ہیں، مثلاً ممبرِ کونسل۔ انگریزی الفاظ پر مشتمل چند اضافی ترکیبوں کا استعمال شعر کے پیرائے میں دیکھیے:

نہ کچھ انتظارِ گزٹ کیجیے
جو افسر کہے اس کو جھٹ کیجیے

پارک میں ان کو دیا کرتا ہے اسپیچِ وفا
زاغ ہو جائے گا اک دن آنریری عندلیب

کسی سر میں ہے لیڈری کی ہوس
کوئی شہیدِ اسپیچ کی ہے تمس

حقیقت میں میں بلبل ہوں مگر چارے کی خواہش میں
بنا ہوں ممبرِ کونسل یہاں مٹھو میاں ہو کر

اک مس سیمیں بدن سے کرلیا لندن میں عشق
اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اکبر کے یہاں مرکبات اضافی کی طرح مرکباتِ عطفی (Conjunctive Compounds) کی تشکیل وترتیب میں بھی جدت پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہ انگریزی الفاظ کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ مرکب عطفی دو الفاظ کے درمیان واوعطف داخل کر کے ترتیب دیا جاتا ہے۔ چوں کہ واوعطف عربی سے آیا ہے اس لیے دونوں الفاظ بھی عربی (یا فارسی) کے ہی ہوتے ہیں، مثلاً لیل ونہار، شام وسحر، شب وروز، وغیرہ۔ اکبر نے واوعطف کے ساتھ کبھی ایک انگریزی لفظ اور کبھی دونوں انگریزی الفاظ لے کر عطفی مرکبات تشکیل دیے ہیں، مثلاً پیری وپنشن، اس میں پہلا لفظ فارسی ہے اور دوسرا انگریزی، لیکن آنر ودولت میں پہلا لفظ انگریزی اور دوسرا عربی ہے۔ اکبر کے یہاں بعض ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں دونوں الفاظ انگریزی زبان کے ہیں، مثلاً نیچر وسائنس۔ شعر کے پیرائے میں اس نوع کی چند مثالیں دیکھیے:

عوام باندھ لیں دوہر کو تھرڈ وانٹر میں
سکنڈ وفرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک

ابھارے رکھتا ہے اکبر کے دل کو فیضِ سخن
اگرچہ پیری وپنشن کی آمد آمد ہے

اکبر اس اندیشے میں رہتا ہے غرق
کافر و نیٹیو میں ہے تھوڑا ہی فرق

اکبر نے انگریزی کے بعض الفاظ میں ذومعنیت بھی پیدا کی ہے، مثلاً یہ شعر دیکھیے:

کالج میں دھوم مچ رہی ہے پاس پاس کی
عہدوں سے آرہی ہے صدا دور دور کی

اس میں صنعتِ تضاد کا بھی ایک خوبصورت پہلو نکلتا ہے۔ ذومعنیت کی ایک اور

مثال ملاحظہ ہو:

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنر ہوگیا
تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہوگیا

اکبر کے کلام میں انگریزی کے مفرد الفاظ کے علاوہ مرکب الفاظ بھی پائے جاتے ہیں، مثلاً سلف رسپکٹ، انگلش ڈریس، سول سروس، وغیرہ۔

عکسِ صوت وحرف بھی اکبر کے کلام کی ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت ہے۔ اکبر نے بعض اشعار میں حروف کی ترتیب بالکل الٹ دی ہے، مثلاً ایک مصرعے میں انھوں نے پہلے انگریزی حروف تہجی اے، بی (A.B) کا استعمال کیا، لیکن پھر اس کی ترتیب الٹ دی اور اسے بی. اے (B.A) کردیا۔ اس عکسِ ترتیب سے شعر گنجینۂ معنی کا طلسم بن گیا ہے:

عاشقی کا ہو بُرا، اس نے بگاڑے سارے کام
ہم تو اے، بی میں رہے اغیار بی۔ اے ہوگئے

بعض اردو الفاظ میں بھی اکبر نے یہی جدت پیدا کی ہے، مثلاً تادیب کالج میں انھوں نے دیب کے حروف کی ترتیب الٹ دی ہے جس سے دیب، بید بن گیا ہے۔ شعر ملاحظہ کیجیے:

کیوں نہ ہو تادیب کالج بے ثمر
کس نے دیکھا بید کو پھلتے ہوئے

لسانیاتی ادب میں اُسلوب کی جتنی بھی تعریفیں ملتی ہیں ان میں زبان کا حوالہ ضرور پایا جاتا ہے، یعنی لسانیات واسلوبیات میں اسلوب کی تمام تر تعریفیں زبان ہی کے حوالے سے کی جاتی ہیں، نہ کہ شخصیت کے حوالے سے،(5) اور زبان کے استعمال میں انفرادیت ہی سے کسی ادیب کے اسلوب کی انفرادیت کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ اکبر کے کلام میں 'لغاتِ مغربی' کے استعمال سے ایک ایسا اُسلوب معرض وجود میں آیا جو انھی پر ختم ہوگیا۔ اکبر الٰہ آبادی کو اس وجہ سے بھی یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے انگریزی الفاظ کے امتزاج سے ایک نئے اور انوکھے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی اور اپنی جدتِ طبع سے اس اسلوب کو انفرادی رنگ بخشا تھا۔

حواشی

1- آل احمد سرور، ''اکبر اور سرسید''، مشمولہ 'نئے اور پرانے چراغ' از آل احمد سرور (لکھنؤ: ادارۂ فروغ اردو، 1955)، ص 219۔

2- رشید احمد صدیقی، 'طنزیات و مضحکات' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، 1973)، ص 123۔

3- چارلز اوس گڈ، بہ حوالہ نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر، Linguistics and Style (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1971)، ص 123۔

4- دیکھیے ژاں مکاروو سکی (J.Mukarovsky) کا مضمون "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style مرتبہ پال گاروِن (اصل زبان چیک سے ترجمہ جسے پال گاروِن نے خود کیا)۔ شائع کردہ واشنگٹن ڈی سی: جارج ٹاؤن یونیورسٹی پریس، 1964۔

5- فرانسیسی مصنف اور دانشور بفوں (Buffon) نے فرینچ اکادمی کے ایک جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا: ''Style is the man himself''

(2000)

متن کی اسلوبیاتی قرأت

اقبال کی نظم 'ایک شام' کے حوالے سے

کسی ادبی متن کی اسلوبیاتی قرأت دراصل اس کی لسانیاتی قرأت ہے، کیوں کہ اس قرأت کی نظری بنیادیں لسانیات ہی فراہم کرتی ہے۔ اس کا طریق کار بھی لسانیاتی ہے اور اس کی اصطلاحات بھی لسانیات سے مستعار ہیں۔ ان تینوں باتوں کا اطلاق کسی ادبی متن کی قرأت کو لسانیاتی بنا دیتا ہے۔ لسانیاتی قرأت کے بعد اگر متن کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص (Style-features) کی بھی شناخت کی جائے اور انھیں جانچا اور پرکھا جائے تو یہی لسانیاتی قرأت اسلوبیاتی قرأت کہلائے گی۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی ادبی متن یا فن پارے کی اسلوبیاتی قرأت اس کی لسانیاتی قرأت پر مبنی ہوتی ہے، کیوں کہ جب تک کہ متن کو لسانیاتی قرأت سے نہ گزارا جائے اس کے اسلوبی خصائص کی شناخت ناممکن ہے۔

ادب اور لسانیات اگرچہ فکری، فنی، اور نظری اعتبار سے، نیز اپنے رویوں اور طریق کار کے نقطۂ نظر سے دو علیحدہ موضوعات ہیں لیکن ان دونوں میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ اس رشتے کی بنیاد 'زبان' ہے۔ زبان لسانیات کا مواد و موضوع ہے۔ یہی زبان ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم بھی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو ادب معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا۔ دوسری جانب زبان کی موجودگی لسانیات کی

موجودگی کی ضامن ہے کہ زبانوں ہی کے سائنسی مطالعے اور تجزیے کا نام 'لسانیات' ہے؛ اور زبانوں کی ہیئتی توضیح (Structural Description) ہی لسانیات کی غرض و غایت ہے۔

چونکہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے ادب کا مطالعہ و تجزیہ لسانیاتی سطح پر بھی ممکن ہے اور ادبی متن کی لسانیاتی قرأت ناگزیر ہے۔ لسانیات کی ادبی متن سے دلچسپی صرف زبان کی وجہ سے ہے، کیونکہ ادب ایک نوع کا لسانی اظہار ہے، اور اس لسانی اظہار کے اپنے تقاضے اور ضرورتیں ہیں؛ لہٰذا کسی بھی نوعیت کی لسانیاتی قرأتِ متن محض زبان کی اسلوبیاتی و تخلیقی کار پردازیوں تک ہی محدود رہتی ہے۔ زبان جب ادبی اظہار کا ذریعہ بنتی ہے تو یہ بڑی حد تک عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان کا بنیادی مقصد ترسیل و ابلاغ ہے۔ جب زبان اپنا ترسیلی فریضہ انجام دیتی ہے تو راست، سادہ اور سپاٹ ہوتی ہے اور مروج لسانی ضابطوں، قاعدوں اور اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ ادبی زبان میں ترسیلی وزن (Communicative Load) کم ہوتا ہے۔ کیونکہ ادبی فن پارہ اطلاع رسانی کا کام انجام نہیں دیتا بلکہ جمالیاتی حظ بہم پہنچاتا ہے۔ ادبی زبان بڑی حد تک زبان کے مروج اصولوں اور قاعدوں کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ ہر ادبی فن کار زبان کے مروج نارم (Norm) سے کسی نہ کسی حد تک انحراف کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی اظہار کے نت نئے انداز ڈھونڈتا ہے، نئے نئے انسلاکات و تلازمات تلاش کرتا ہے، چونکا دینے والی لسانی تشکیلات و تراکیب وضع کرتا ہے اور پرانے لسانی مواد کو بھی انوکھے اور نئے انداز سے استعمال کرتا ہے۔ تخلیقی فن کار کی یہ تمام کوششیں زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آتی ہیں جس سے زبان کی تازگی، ندرت اور انوکھے پن کا احساس ہوتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے ایک 'نئی زبان' خلق کی ہے۔ متن کی اسلوبیاتی قرأت کے دوران ہر طرح کے لسانی امتیازات اور اسلوبی خصائص کی تلاش اور شناخت جاری رہتی ہے۔ متن کے اسلوبیاتی قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ کسی ادیب یا شاعر نے زبان کی کن کن Strategies کا استعمال کیا ہے جن کی وجہ سے ادبی زبان ایک خاص امتیازی اہمیت کی حامل بن گئی ہے۔ انھی خصوصیات کی وجہ سے ادب میں زبان کا استعمال، زبان کے دوسرے تمام Functions اور وظائف سے مختلف ہو جاتا ہے۔

ادب میں زبان ہی کے مخصوص و منفرد استعمال یا مخصوص لسانی اظہار سے اسلوب (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ چونکہ ہر ادیب کے یہاں زبان کے استعمال یا لسانی اظہار کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے، اس لیے ہر ادیب کا اسلوب بھی جداگانہ ہوتا ہے۔ غالب کا اسلوب میر کے اسلوب سے اور فیض کا اسلوب اقبال کے اسلوب سے اس لیے مختلف ہے کہ ان کے یہاں زبان کے استعمال کی نہج و نوعیت جداگانہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی ادیب کی انفرادیت کا تعین اس کے اسلوب کے تجزیے سے بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ یہ تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جا سکتا ہے، مثلاً صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی، معنیاتی وغیرہ، اور ہر سطح پر ادبی فن پارے کے اسلوبی خصائص اور اس کے لسانی امتیازات کا پتا لگایا جا سکتا ہے۔

لسانیاتی مطالعۂ ادب میں بنیادی اہمیت مطالعۂ اسلوب کی ہے اور اسلوب کی تشکیل زبان کے متنوع استعمال (ادبی، تخلیقی، جمالیاتی) پر منحصر ہے۔ اسی لیے لسانیاتی مطالعۂ ادب کو اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس کی اپنی نظری بنیادیں (Theoretical Foundations)، اپنے اصول اور اپنا طریقِ کار (Methodology) ہے۔ ماہرین لسانیات لسانیاتی مطالعۂ ادب کے لیے 'اسلوبیات' (Stylistics) یا 'لسانیاتی اسلوبیات' ہی کی اصطلاح استعمال کرتے رہے ہیں۔ اس کے لیے 'اسلوبیاتی تنقید' کی اصطلاح ادبی اسکالرز کی عطا ہے۔ (1)

(2)

بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے تازہ اور انقلاب آفریں لسانی افکار سے لسانیاتِ جدیدہ کا آغاز ہوا۔ اس کے کچھ ہی عرصے بعد لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور پر اسلوبیات کا وجود بھی عمل میں آ گیا۔ اگرچہ ادبی زبان سے ابتدائی دلچسپی روسی ہیئت پسندوں کے یہاں ملتی ہے اور امریکی نئی تنقید میں بھی ایک خاص حد تک زبان سے سروکار پایا جاتا ہے، تاہم زبان و اسلوب کے حوالے سے ادب کے باقاعدہ اور منظم مطالعوں اور تجزیوں کی ابتدا لسانیاتِ جدیدہ کے فروغ کے بعد ہی سے ہوتی ہے۔ عہدِ حاضر میں اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ کے طور پر اسلوبیات کو جدید تنقیدی نظریات میں ایک اہم مقام حاصل ہے اور ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی روایت اب اردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں میں کافی مستحکم ہو چکی ہے۔

اس امر کا اعادہ یہاں بے جانہ ہوگا کہ اسلوبیات اپنی نظری بنیادیں، طریق کار اور اصطلاحات لسانیات سے لیتی ہے۔ اسلوبیاتی اور ادبی تنقید میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید معروضی اور تجزیاتی ہے اور ادبی تنقید داخلی و تاثراتی، نیز اسلوبیاتی تنقید توضیحی ہے اور ادبی تنقید تشریحی۔ اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے جب کہ ادبی تنقید کی بنیاد فن پارے کے حسن و قبح کے بیان پر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید متن کو خود مختار و خود کفیل مان کر خالص متن کے مطالعے اور تجزیے پر زور دیتی ہے، جبکہ ادبی تنقید میں مصنف کے احوال و کوائف کو نیز اس کے عہد اور معاشرے کو خاص اہمیت دی جاتی ہے جس سے یہ تنقید سوانحی انداز اختیار کر لیتی ہے۔ اس نظری پس منظر میں علامہ اقبال کی نظم 'ایک شام' کا صوتیاتی تجزیہ صوتی سطح پر نظم کے اسلوبیاتی امتیازات کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے:

ایک شام

(دریائے نیکر [ہائیڈل برگ] کے کنارے پر)

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہوگئی ہے — آغوش میں شب کے سوگئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل ! تو بھی خموش ہوجا
آغوش میں غم کو لے کے سوجا

اقبال کی نظم 'ایک شام' کے اس صوتی تجزیے میں امریکی ماہر لسانیات و اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے طریق کار کو اختیار کیا گیا ہے، جس کا اطلاق اس نے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی بعض سانٹس (Sonnets) کے صوتی تجزیوں پر کیا تھا(2)۔ اس تجزیے کی رو سے سب سے پہلے زیرِ تجزیہ نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Transcription) میں لکھا جاتا

ہے۔ اس کے بعد نظم میں وقوع پذیر مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کے دو الگ الگ چارٹ بنائے جاتے ہیں اور ان صوتیوں (مصمتوں اور مصوتوں) کے سامنے نظم میں ان کی تعداد وقوع درج کی جاتی ہے۔ جب یہ دونوں چارٹ مکمل ہو جاتے ہیں تو ایک تیسرا چارٹ تیار کیا جاتا ہے جس میں سابقہ دونوں چارٹوں کی کثیرالوقوع (High-ranking) صوتیوں کو درج کیا جاتا ہے اور اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جس صوتیے کی تعداد سب سے زیادہ ہے اسے سب سے اوپر رکھا جائے؛ اس کے بعد دوسری کثیر الوقوع آواز یا صوتیہ درج کیا جائے۔ اس طرح تکرر وقوع کے لحاظ سے تمام صوتیوں کو تیسرے چارٹ میں درج کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد اس چارٹ پر نظر ڈالی جاتی ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس میں شامل کون کون سی آوازیں ایسی ہیں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جائے جو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو اور جس میں ذیل کی تینوں خصوصیات مجتمع ہوگئی ہوں:

1- یہ لفظ نظم میں کام آنے والی کثیر الوقوع آوازوں (صوتیوں) کی ترتیب سے بنا ہو، یعنی صوتیاتی سطح پر یہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو اور نظم کے غالب صوتی آہنگ کو Sum up کرتا ہو۔

2- معنیاتی سطح پر یہ لفظ زیرِ تجزیہ نظم کے بنیادی خیال یا Theme کو Sum up کرتا ہو۔

3- نظم میں یہ لفظ مناسب جگہ پر واقع ہوا ہو جس سے نظم کے بنیادی خیال یا مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ ایسے لفظ کو جس میں یہ تینوں خصوصیات پائی جاتی ہوں جمعی لفظ (Summative Word) کہتے ہیں۔

ایک ذہین قاری شعری متن کی قرأت کے بعد نظم کے صوتی آہنگ اور آوازوں کے تانے بانے اور ان کی بنت (Texture) سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔ اسے اس بات کا بھی بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کون کون سی آوازیں ہیں جو نظم میں بار بار دہرائی جا رہی ہیں اور ان آوازوں سے کس قسم کا صوت جمالیاتی (Phonesthetic) تاثر پیدا ہو رہا ہے، نیز نظم کے مجموعی تاثر یا Mood سے اس کی کیا نسبت ہے۔ قاری کے اسی تاثر کو ایک ماہر اسلوبیات یا اسلوبیاتی نقاد

اس امر کا اعادہ یہاں بے جانہ ہوگا کہ اسلوبیات اپنی نظری بنیادیں، طریق کار اور اصطلاحات لسانیات سے لیتی ہے۔ اسلوبیاتی اور ادبی تنقید میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید معروضی اور تجزیاتی ہے اور ادبی تنقید داخلی و تاثراتی، نیز اسلوبیاتی تنقید توضیحی ہے اور ادبی تنقید تشریحی۔ اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے جب کہ ادبی تنقید کی بنیاد فن پارے کے حسن و قبح کے بیان پر ہے۔ اسلوبیاتی تنقید متن کو خود مختار و خود کفیل مان کر خالص متن کے مطالعے اور تجزیے پر زور دیتی ہے، جبکہ ادبی تنقید میں مصنف کے احوال و کوائف کو نیز اس کے عہد اور معاشرے کو خاص اہمیت دی جاتی ہے جس سے یہ تنقید سوانحی انداز اختیار کر لیتی ہے۔ اس نظری پس منظر میں علامہ اقبال کی نظم 'ایک شام' کا صوتیاتی تجزیہ، صوتی سطح پر نظم کے اسلوبیاتی امتیازات کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے:

ایک شام

(دریائے نیکر [ہائیڈل برگ] کے کنارے پر)

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے — آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا

اے دل ! تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اقبال کی نظم 'ایک شام' کے اس صوتی تجزیے میں امریکی ماہر لسانیات و اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے طریق کار کو اختیار کیا گیا ہے جس کا اطلاق اس نے ورڈز ورتھ اور کیٹس کی بعض سانٹس (Sonnets) کے صوتی تجزیوں پر کیا تھا(2)۔ اس تجزیے کی رو سے سب سے پہلے زیرِ تجزیہ نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Transcription) میں لکھا جاتا

ہے۔ اس کے بعد نظم میں وقوع پذیر مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کے دو الگ الگ چارٹ بنائے جاتے ہیں اور ان صوتیوں (مصمتوں اور مصوتوں) کے سامنے نظم میں ان کی تعداد وقوع درج کی جاتی ہے۔ جب یہ دونوں چارٹ مکمل ہو جاتے ہیں تو ایک تیسرا چارٹ تیار کیا جاتا ہے جس میں سابقہ دونوں چارٹوں کی کثیر الوقوع (High-ranking) صوتیوں کو درج کیا جاتا ہے اور اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جس صوتیے کی تعداد سب سے زیادہ ہے اسے سب سے اوپر رکھا جائے؛ اس کے بعد دوسری کثیر الوقوع آواز یا صوتیہ درج کیا جائے۔ اس طرح تکرارِ وقوع کے لحاظ سے تمام صوتیوں کو تیسرے چارٹ میں درج کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد اس چارٹ پر نظر ڈالی جاتی ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس میں شامل کون کون سی آوازیں ایسی ہیں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جائے جو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو اور جس میں ذیل کی تینوں خصوصیات مجتمع ہو گئی ہوں:

1- یہ لفظ نظم میں کام آنے والی کثیر الوقوع آوازوں (صوتیوں) کی ترتیب سے بنا ہو، یعنی صوتیاتی سطح پر یہ نظم کی کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو اور نظم کے غالب صوتی آہنگ کو Sum up کرتا ہو۔

2- معنیاتی سطح پر یہ لفظ زیرِ تجزیہ نظم کے بنیادی خیال یا Theme کو Sum up کرتا ہو۔

3- نظم میں یہ لفظ مناسب جگہ پر واقع ہوا ہو جس سے نظم کے بنیادی خیال یا مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ ایسے لفظ کو جس میں یہ تینوں خصوصیات پائی جاتی ہوں جمعی لفظ (Summative Word) کہتے ہیں۔

ایک ذہین قاری شعری متن کی قرأت کے بعد نظم کے صوتی آہنگ اور آوازوں کے تانے بانے اور ان کی بنت (Texture) سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے۔ اسے اس بات کا بھی بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کون کون سی آوازیں ہیں جو نظم میں بار بار دہرائی جا رہی ہیں اور ان آوازوں سے کس قسم کا صوت جمالیاتی (Phonesthetic) تاثر پیدا ہو رہا ہے، نیز نظم کے مجموعی تاثر یا Mood سے اس کی کیا نسبت ہے۔ قاری کے اسی تاثر کو ایک ماہر اسلوبیات یا اسلوبیاتی نقاد

'سائنسی' بنیاد عطا کرتا ہے۔ سائنسی اس لیے کہ ان تاثرات کو بیان کرنے کے لیے وہ جو طریق کار اختیار کرتا ہے وہ معروضی (Objective)، تجزیاتی (Analytical) اور توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ یہ تینوں خصوصیات کسی متن کی قرأت کو سائنسی بنیاد عطا کرنے کے لیے کافی ہیں۔[3]

(3)

اقبال کی زیرِ تجزیہ نظم 'ایک شام' کی صوتی سطح پر لسانیاتی قرأت سے جو صوتی نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں:

1- مصوتی وقوع (Vowel Occurrences):

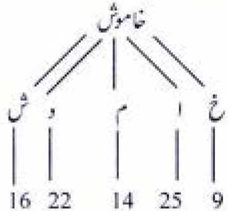
- آ /a:/ (طویل مصوتہ) = 25 بار
- اَ /a/ (مختصر مصوتہ) = 24 بار
- او /o/ (طویل مصوتہ) = 22 بار
- اے /e/ (طویل مصوتہ) = 13 بار

2- مصمتی وقوع (Consonantal Occurrences):

- ش = 16 بار
- ک = 16 بار
- ہ = 15 بار
- م = 14 بار
- ر = 14 بار
- خ = 9 بار
- س = 8 بار

مذکورہ تمام مصوتی اور مصمتی آوازیں اس نظم کی کثیر الوقوع آوازیں ہیں۔ ان آوازوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم اس نظم کی دوبارہ قرأت کرتے ہیں تو ہمیں لفظ 'خاموش' ایک ایسا لفظ ملتا ہے جو صوتیاتی سطح پر نظم کی غالب (کثیر الوقوع) آوازوں سے مل کر بنا ہوتا ہے اور

معنیاتی سطح پر یہ نظم کے مفہوم کو Sum up کرتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ نظم میں ایک سے زائد بار استعمال ہوا ہے۔ چونکہ یہ ڈیل ہائمز کی بیان کردہ تینوں خصوصیات کا حامل ہے، لہٰذا اسے بلا تامل تجمیعی لفظ (Summative Word) کہہ سکتے ہیں:



لفظ ''خاموش'' میں تین غالب مصمتے (Consonants) شامل ہیں، یعنی /خ/، /م/ اور /ش/۔ ان میں /ش/ کا تکرر (Frequency) سب سے زیادہ ہے۔ دوسرے غالب مصمتے /م/ اور /خ/ ہیں۔ علاوہ ازیں، مصوتوں (Vowels) میں طویل مصوتہ /آ/ یعنی الف کا تکرر سب سے زیادہ ہے۔ مصوتہ /او/ یعنی واو بھی ایک کثیر الوقوع آواز ہے۔ انھی پانچوں آوازوں کی ترکیب سے تجمیعی لفظ ''خاموش'' کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ دوسرا تجمیعی لفظ ''خموش ہے'' لیکن اس میں /خ/ کے بعد مختصر مصوتہ /اَ/ استعمال ہوا ہے۔ اقبال نے فطرت (Nature) کی عکاسی میں، اور قدرتی مناظر اور اشیا میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت اور سکون کے بیان میں ان آوازوں سے بہت عمدہ کام لیا ہے۔ نظم کا صوتی تانا بانا انھی آوازوں کے اتصال و امتزاج سے تیار ہوا ہے۔ ان آوازوں کی مترنم لے اور جھنکار پوری نظم میں سنائی دیتی ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی
شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

یا

کہسار کے سبز پوش خاموش

یا

تاروں کا خموش کارواں ہے

یا

خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا

نظم کے آخری دو مصرعے بھی، جو حزنیہ کیفیت کو بیان کرتے ہیں، /خ/ /م/ اور /ش/ کی آوازوں کے تانے بانے سے خالی نہیں:

اے دل ! تو بھی خموش ہوجا
آغوش میں غم کو لے کے سوجا

شعری متن 'ایک شام' کی اسلوبیاتی قرأت نظم کے صوت جمالیاتی تاثر کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور ایک ذہین قاری اس کے وجدان سے خاطر خواہ جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے، لیکن اس کا معروضی، تجزیاتی اور توضیحی انداز پر بیان لسانیاتی علم کا متقاضی ہے، اور یہ فریضہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ہی بدرجۂ اتم انجام دے سکتی ہے۔ (4)

حواشی

1- اسلوبیات/اسلوبیاتی تنقید کے نظری مباحث کے لیے ملاحظہ ہو مرزا خلیل احمد بیگ کی تصنیف 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2005)۔

2- ملاحظہ ہو ڈیل ایچ. ہائمز (Dell H. Hymes) کا مضمون "Phonological Aspects of Style : Some English Sonnets"، مشمولہ Style in Language مرتبہ ٹامس اے. سیبوک (Thomas A. Sebeok)، شائع کردہ (کیمبرج، Mass: ایم آئی ٹی. پریس، 1960)۔

3- راقم السطور نے علامہ اقبال کی نظم 'ایک شام' کا اسلوبیاتی تجزیہ انگریزی میں بھی کیا ہے۔ ملاحظہ ہو مضمون۔

M.K.A. Beg, "Sound and Sense in Lyric Poetry", Language Forum, Vol. XIII, No. 1-4 (1987). Reprinted in Suresh Kumar (ed.), Stylistics and Text Analysis (New Delhi: Bahri Publications, 1987), pp. 49-59.

4- 'ایک شام' (اقبال) کے مسعود حسین خاں کے تجزیے کے لیے دیکھیں ان کی تصنیف 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)، ص 79-81۔ مسعود صاحب نے لفظ "خاموش" کو اس نظم کا "کلیدی لفظ" بتایا ہے اور اس میں شامل آوازوں کو "کلیدی اصوات" کہا ہے۔ انھوں نے بھی اس نظم میں "صوت و معنی" کے "ہم آہنگ" ہونے کی بات کہی ہے۔ ان کے خیال میں اس نظم میں "اصوات نے معنی کا مکمل طور پر ساتھ دیا ہے" (ص 79)۔

(2007)

فیض کی شعری اسلوبیات

تسلسل بیان اور معنیاتی وحدت

کسی زبان کی سب سے بڑی قواعدی اکائی کو 'جملہ' کہتے ہیں جس کے تمام الفاظ وکلمات باہم مل کر ایک بات پوری کرتے ہیں۔ اگر کسی بات یا جملے کو موزوں کر کے منظوم صورت میں پیش کیا جائے تو اسے مصرعہ یا شعر کہیں گے، مثلاً 'شاعر تمھارے حسن کے نام سلام کہتا ہے'، ایک جملہ ہے، کیوں کہ جملے کے تمام لوازمات مثلاً فاعل، فعل، اور مفعول وغیرہ اس میں موجود ہیں، جن سے ایک پوری بات سمجھ میں آتی ہے۔ اگر اس جملے کے تمام الفاظ بلا حک واضافہ ایک مخصوص انداز سے ترتیب دیے جائیں تو اس میں موزونیت پیدا ہو جائے گی اور یہ مصرعہ بن جائے گا، نیز اس میں شاعرانہ حسن بھی پیدا ہو جائے گا، اور اس کی معنویت اور اثریت کہیں سے کہیں پہنچ جائے گی مثلاً، ع

سلام کہتا ہے شاعر تمھارے حُسن کے نام

(فیض)

لیکن جس طرح کوئی جملہ مکمل بیان ہوتے ہوئے بھی تسلسل بیان کے لیے دوسرے جملے پر منحصر ہوتا ہے اسی طرح وزن وآہنگ کے اعتبار سے غزل کے ایک مکمل مصرعے کو بھی شعر کے بڑے یونٹ میں داخل ہونے کے لیے دوسرے مصرعے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ جہاں تک کہ تسلسل

بیان کا تعلق ہے، نہ تو کوئی جملہ اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے اور نہ ہی کوئی مصرعہ[1]۔ یہ بات غزل کے مصرعوں کے بارے میں خاص طور سے کہی جا سکتی ہے۔

غزل اردو شاعری کی وہ مخصوص صنف ہے جس کا ہر شعر الگ الگ معنی رکھتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ چند شاعروں نے مسلسل و مربوط غزلیں بھی کہی ہیں لیکن عام طور پر غزل کے ایک شعر کا دوسرے شعر سے بہ اعتبار معنی کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ غزل کے شعر کی اندرونی تنظیم کے اعتبار سے اس کے دونوں مصرعے باہم مربوط ہوتے ہیں۔ ان کے درمیان لسانیاتی رشتوں کا ایک پیچیدہ نٹ ورک ہوتا ہے، جو دونوں مصرعوں کو ایک معنیاتی وحدت میں جکڑ دیتا ہے۔ کسی شعر کے دونوں مصرعے ایک اکائی بن کر قاری کے ذہن میں جو مفہوم پیدا کرتے ہیں، اور جس کی وجہ سے معنی کا پورا ڈھانچا ذہن میں سماتا ہے اس کا تعلق زبان کے قواعدی ڈھانچے سے بھی ہے۔ اگر الفاظ موزوں استعمال نہ کیے جائیں، الفاظ کی ترتیب و تنظیم مناسب نہ ہو، ان کے درمیان باہمی رشتوں پر کوئی توجہ نہ دی جائے اور قواعد کے اصولوں کی پابندی نہ کی جائے تو شعر کا مفہوم خلط ملط ہو کر رہ جائے گا۔ غزل کے کسی شعر کے دونوں مصرعے باہم مل کر جو معنیاتی تاثر ذہن پر قائم کرتے ہیں اس کے پیچھے زبان کا ڈھانچا، جس کی مختلف سطحیں ہیں، پوری طرح کام کرتا ہے۔

کسی شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان لسانیاتی رشتہ ہی وہ بنیاد ہے جو دونوں مصرعوں کے مفہوم کو مربوط کر کے ہم تک پہنچاتا ہے۔ ان کے درمیان باہمی ربط (Linkage) کا انحصار صرف معنیاتی سطح ہی پر نہیں بلکہ زبان کی دوسری سطحوں پر بھی ہوتا ہے، بلکہ اسی لسانیاتی ربط اور پیوستگی (Cohesion) کی وجہ سے معنیاتی پیوستگی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اگر دونوں مصرعوں میں لسانیاتی پیوستگی نہ ہو تو شعر کا مفہوم کافی حد تک مبہم ہو سکتا ہے۔ اس مقالے میں انھی لسانیاتی طریقوں (Devices) کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے جن کے استعمال سے غزل کے دو مصرعے ایک بڑے یونٹ میں داخل ہو کر شعر بن جاتے ہیں اور معنی کی ترسیل و ابلاغ میں ہماری مدد کرتے ہیں۔

فیض احمد فیض کی غزلوں کے اشعار میں مصرعوں کے درمیان باہمی ربط کا یہ تجزیہ نہ صرف اپنی جگہ ایک دل چسپ تجزیہ ہے، بلکہ اس سے فیض کے شعری اسلوب اور ان کے اسلوبیاتی امتیازات کو بہتر طور پر سمجھنے میں بھی ہمیں مدد ملتی ہے۔ وزن و آہنگ اور بحور و ارکان سے

قطع نظر شعر ایک ایسے لسانی تسلسل کا نام ہے جو نہ صرف داخلی و معنوی اعتبار سے مربوط ہوتا ہے بلکہ اس میں خارجی قواعدی رشتے بھی پائے جاتے ہیں۔

انگریزی جملوں کے درمیان باہمی ربط کا تجزیہ ہارپر،[2] کارل سین[3]، زیلگ ہیرس،[4] ہینڈرکس،[5] رقیہ حسن[6] اور وا سوور تھاکر[7] کی بعض تحریروں میں پایا جاتا ہے، لیکن اردو کے حوالے سے شاعری سے متعلق اس قسم کا کوئی تجزیہ ابھی تک نہیں کیا گیا ہے۔ (اور اگر ایسا کوئی تجزیہ ہوا ہے تو راقم الحروف کی نظر سے نہیں گذرا ہے)۔ اردو میں ماہرین اسلوبیات کی توجہ اس طرف ابھی بالکل مبذول نہیں ہوئی ہے۔ فیض کی شاعری کے حوالے سے اردو میں اس قسم کے تجزیے کی یہ پہلی کوشش ہے۔[8]

اس مقالے میں فیض کی غزلوں کے اشعار میں مصرعوں کے درمیان باہمی ربط کا تجزیہ قواعدی سطح کے علاوہ لغوی اور معنیاتی سطحوں پر بھی کیا گیا ہے۔

1- قواعدی ربط

شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان قواعدی ربط کی کئی شکلیں پائی جاتی ہیں، مثلاً ضمیر، فعل اور حرف وغیرہ کا ربط (Linkage)۔ ضمیری ربط کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔ فیض کی غزل کا ایک مصرعہ ہے:

یہ آ کے بیٹھے ہیں مے کدے میں وہ اُٹھ کے آئے ہیں مے کدے سے

اس مصرعے کو پڑھنے سے یہ بات قطعی واضح نہیں ہوتی کہ "یہ" اور "وہ" کی ضمیریں کن اسما کے لیے استعمال کی گئی ہیں، تا وقتیکہ شعر کا پہلا مصرعہ نہ پڑھا جائے اس مصرعے کا مفہوم ادھورا رہتا ہے۔ پہلا مصرعہ پڑھنے کے بعد ہی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ "یہ" کی ضمیر "رند" کے لیے اور "وہ" کی ضمیر "محتسب" کے لیے استعمال کی گئی ہے، اور "رند" اور "محتسب" دونوں پہلے مصرعے میں آئے ہیں۔ اس شعر کے پہلے اور دوسرے مصرعوں کے درمیان جو ربط پایا جاتا ہے وہ اسم اور ضمیر کا ربط یا رشتہ ہے جو قواعدی ربط کی ایک شکل ہے:

تمھیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب فرق کون ایسا
یہ آ کے بیٹھے ہیں مے کدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں مے کدے سے

فیض کی غزل کا ایک اور شعر دیکھیے:

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

اس شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ "صبا" استعمال ہوا ہے جو قواعد کی رو سے اسمِ فاعل ہے۔ پہلا مصرعہ پڑھنے سے شعر کا مفہوم واضح نہیں ہوتا کیوں کہ فاعل کا فعل دوسرے مصرعے میں واقع ہوا ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر میں مبتدا (صبا) پہلے مصرعے میں آیا ہے اور خبر (پوچھتی ہے) دوسرے مصرعے میں۔ دونوں مصرعوں کے درمیان فاعل و فعل یا مبتدا و خبر کا یہ ربط بھی قواعدی ربط کہلائے گا۔ فیض کے کلام میں قواعدی ربط کی حسبِ ذیل شکلیں ملتی ہیں:

(1) ضمیرِ شخصی:

وہ جو اب چاکِ گریباں بھی نہیں کرتے ہیں
دیکھنے والو کبھی ان کا جگر دیکھو تو

وہ مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
ان کو اپنا بنا کے دیکھ لیا

لب پہ ہے تلخیِ مے ایام، ورنہ فیضؔ
ہم تلخیِ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

(2) ضمیرِ اشارہ:

خیالِ یار، کبھی ذکرِ یار کرتے رہے
اسی متاع پہ ہم روزگار کرتے رہے

جگہ جگہ پہ تھے ناصح تو کوبہ کو دلبر
انھیں پسند، انھیں ناپسند کیا کرتے

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہ انتظار نہ تھی
ہم ان میں تیرا سوا انتظار کرتے رہے

(3) ضمیرِ موصولہ:

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

ماضی میں جو مزہ مری شام و سحر میں تھا
اب وہ فقط تصورِ شام و سحر میں ہے

انھیں کے فیض سے بازارِ عقل روشن ہے
جو گاہ گاہ جنوں اختیار کرتے رہے
بہار اب آکے کیا کرے گی کہ جن سے تھا جشنِ رنگ و نغمہ
وہ گل سرِ شاخ جل گئے ہیں، وہ دل تہِ دام بجھ گئے ہیں

(4) فاعل و فعل:

آج ان کی نظر میں کچھ ہم نے
سب کی نظریں بچا کے دیکھ لیا

اب بھی اعلانِ سحر کرتا ہوا مست کوئی
داغِ دل کر کے فروزاں سرِ شام آتا ہے

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے اشکوں سے منور جاتی ہے

ہمیں نے روک لیا پنجۂ جنوں ورنہ
ہمیں اسیر یہ کوتہ کمند کیا کرتے

2- لغوی ربط

جملوں یا مصرعوں کے درمیان ارتباط باہمی کے لیے صرف قواعدی طریقوں (Devices) ہی کا استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ لغوی تکرار سے بھی ان کے درمیان ربط پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یہ تکرار اسم اور صفت کی بھی ہو سکتی ہے اور ضمیر، فعل، تمیز اور حروف کی بھی۔ ایسی صورت میں ایک ہی لفظ دونوں مصرعوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ لغوی تکرار ادبی اظہار کی ایک قسم ہے، جس کے ذریعہ کلام میں زور، تاکید اور اظہار میں شدت پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ فیض کے کلام میں اس کی حسب ذیل شکلیں پائی جاتی ہیں:

(1) اسم کی تکرار:

تمیزِ رہبر و رہزن کرونہ آج کے دن
ہر اک سے ہاتھ ملاؤ کہ جشن کا دن ہے

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہِ انتظار نہ تھی
ہم ان میں تیرا سوا انتظار کرتے رہے
وصل کی شب تھی تو کس درجہ سبک ٹھہری تھی
ہجر کی شب ہے تو کیا سخت گراں گذری ہے

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

پھر صبا سایۂ شاخِ گل کے تلے
کوئی قصہ سناتی رہی رات بھر (9)

(5) فعل ومفعول:

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

چاند سے نیند میں تاروں نے کیا آخرِ شب
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخرِ شب

ہم سے کہتے ہیں چمن والے غریبانِ چمن
تم کوئی اچھا سا رکھ لو اپنے ویرانے کا نام

(6) تمیز (متعلق فعل):

پھر لہو سے ہر ایک کاسۂ داغ
پُر ہوا جامِ ارغواں کی طرح

شوق والوں کی حزیں محفلِ شب میں اب بھی
آمدِ صبح کی صورت ترانام آتا ہے

آج ان کی نظر میں کچھ ہم نے
سب کی نظریں بچا کے دیکھ لیا

(7) حروف عطف:

اٹھ کر تو آگئے ہیں تری بزم سے مگر
کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں

(2) ضمیر کی تکرار:

کسی کا درد ہو کرتے ہیں تیرے نام رقم
گلہ ہے جو بھی کسی سے ترے سبب سے ہے

نہ گئی تیری بے رخی نہ گئی
ہم تری آرزو بھی کھو بیٹھے

جو ہم پہ گزری سو گزری مگر شبِ ہجراں
ہمارے اشک تری عاقبت سنوار چلے

جب تجھے یاد کر لیا، صبح مہک مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا، رات مچل مچل اٹھی

تجھ کو دیکھا تو سیر چشم ہوئے
تجھ کو چاہا تو اور چاہ نہ کی

(3) فعل کی تکرار:

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

آئے کچھ ابر، کچھ شراب آئے
اس کے بعد آئے جو عذاب آئے

اور کیا دیکھنے کو باقی ہے
آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا

(4) تمیز کی تکرار:

پھر نظر میں پھول مہکے، دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

جب تجھے یاد کر لیا، صبح مہک مہک اٹھی
جب ترا غم جگا لیا، رات مچل مچل اٹھی

ضیائے مہر جہاں بار بار ماند ہوئی
حدیثِ شعلہ رخاں بار بار کرتے رہے

اب جنوں حد سے بڑھ چلا ہے
اب طبیعت بہل چلی ہے

(5) حرف کی تکرار:

یا یوں ہی بجھ رہی ہیں شمعیں
یا شبِ ہجر ڈھل رہی ہے

اک طرزِ تغافل ہے سو وہ ان کو مبارک
اک عرضِ تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہرِ خدا آج ذکرِ یار چلے

خوشا نظارۂ رخسارِ یار کی ساعت
خوشا قرارِ دلِ بے قرار کا موسم

3- معنیاتی ربط

عہدِ حاضر میں ماہرینِ لسانیات نے زبان کی توضیح میں معنیات (Semantics) کی اہمیت کو تسلیم کر لیا ہے، اور اب زبان کی صوتی اور نحوی ساختوں کی توضیح کے ساتھ ساتھ معنیاتی ساخت کی توضیح پر بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ معنیات میں الفاظ کے معانی، ان کے معنوی رشتوں اور تہوں، نیز نحوی ساختوں اور جملوں میں معنی کے تعامل (Interaction) سے بحث کی جاتی ہے۔ شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان لسانیاتی ربط و تسلسل پیدا کرنے میں معنیاتی ربط کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ معنیاتی ربط کو حسبِ ذیل معنوی رشتوں کے تعلق سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

(1) تضاد:

ساری دنیا سے دور ہو جائے
جو ذرا تیرے پاس ہو بیٹھے

انھیں کے فیض سے بازارِ عقل روشن ہے
جو گاہ گاہ جنوں اختیار کرتے رہے

ہجر کی شب تو کٹ ہی جائے گی
روزِ وصلِ صنم کی بات کرو

آتے آتے یوں ہی دم بھر کو رکی ہوگی بہار
جاتے جاتے یوں ہی پل بھر کو خزاں ٹھہری ہے

گھر جو ویراں تھا سرِ شام وہ کیسے کیسے
فرقتِ یار نے آباد کیا آخرِ شب

(2) تناسب:

نہ گل کھلے ہیں نہ ان سے ملے نہ مے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گزری ہے

پھر آگ بھڑکنے لگی، ہر سازِ طرب میں
پھر شعلے لپکنے لگے ہر دیدۂ تر میں

جاؤ اب سو رہو ستارو
درد کی رات ڈھل چکی ہے

یار آشنا نہیں کوئی ٹکرائیں کس سے جام
کس دل ربا کے نام پہ خالی سبو کریں

بے دم ہوئے بیمار دوا کیوں نہیں دیتے
تم اچھے مسیحا ہو شفا کیوں نہیں دیتے

(3) تصریف و اشتقاق:

آج ان کی نظر میں کچھ ہم نے
سب کی نظریں بچا کے دیکھ لیا

ہم اپنے راز پہ نازاں تھے شرمسار نہ تھے
ہر ایک سے سخنِ رازدار کرتے رہے

مٹ جائے گی مخلوق تو انصاف کرو گے
منصف ہو تو اب حشر اٹھا کیوں نہیں دیتے

کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب

آج تم بے حساب یاد آئے

غزلیہ اشعار کے دونوں مصرعوں کے درمیان ارتباط باہمی کا تجزیہ سطورِ بالا میں قواعدی، لغوی اور معنیاتی سطحوں پر کیا گیا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں اخذ کرنا چاہیے کہ اس نوع کے تجزیے کی صرف یہی تین ممکنہ سطحیں ہیں۔ فیض کے کلام کے اس تجزیے کو ہم مکمل تجزیہ نہیں کہہ سکتے کہ ان کی غزلوں کا مواد کم ہونے کے سبب قواعد، لغات اور معنیات کے بعض دیگر پہلوؤں کا اس تجزیے میں احاطہ نہیں کیا جا سکا۔ علاوہ ازیں صوتیاتی خصوصیات اور بعض ایسی خصوصیات جن کا تعلق الفاظ کے تلفظ و املا اور ان کی ظاہری شکل و صورت سے ہے، اس تجزیے میں شامل نہیں کی گئی ہیں۔ اگر اردو غزل کے وافر سرمایے کو سامنے رکھ کر اس قسم کا تجزیہ کیا جائے تو اور بھی بہتر نتائج سامنے آسکتے ہیں۔ تاہم یہ تجزیہ اپنی نوعیت کا ایک دل چسپ تجزیہ ہے کہ اس میں شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان لسانی و معنوی ارتباط اور زبان و بیان کے تعامل کا مطالعہ ایک نئے زاویے سے کیا گیا ہے۔ اگرچہ علمِ بدیع کی کتابوں میں صنائعِ معنوی اور صنائعِ لفظی کے تحت اس نوع کی بعض خصوصیات کا ذکر مل جائے گا جن سے شعر کے معنوی اور ظاہری حسن میں اضافہ ہوتا ہے، لیکن صنائع و بدائع کا تعلق شعر کی پوری اندرونی تنظیم سے ہے۔ شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان ارتباط باہمی کے پہلوؤں کو اس میں پوری طرح مدِ نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ اس لیے علمِ بدیع کی روشنی میں اس قسم کا تجزیہ ممکن نہیں۔ ایسے تجزیے کی بنیاد لسانیات ہی کے اصولوں پر رکھی جا سکتی ہے۔

حواشی

1- مصرع کلامِ موزوں کے اس ٹکڑے کو کہیں گے جس میں کوئی بات کہی گئی ہو، لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ بات یا مضمون ایک ہی مصرعے میں مکمل ہو جائے۔ اردو میں غزل کے زیادہ تر مصرعے بہ اعتبارِ مضمون ناتمام ہوتے ہیں اور شعر کے دوسرے مصرعے کے ساتھ مل کر ہی معنی و مفہوم اور مضمون کو پورا کرتے ہیں۔ مصرع تمام بھی جس میں پورا مضمون ختم ہو جاتا ہے، شعر کے دوسرے مصرعے کے ساتھ کئی لحاظ سے مربوط و پیوست ہوتا ہے۔

2- کے.ای. ہارپر، Studies in Inter-sentence Connections. (کیلی فورنیا: دی رینڈ کارپوریشن، 1965)۔

3- کارل سین، Studies in Connection of Clauses in Current English. (برگین[ناروے]: جے.ای. بوک تری کیریاس، 1959)۔

4- زیلگ ایس. ہیرس، "Discourse Analysis." مطبوعہ Language، نمبر 28 (1952)، ص 18-23۔

5- ڈبلیو او. ہینڈرکس، "On the Notion 'Beyond the Sentence'." مطبوعہ Linguistics، نمبر 27 (1967)، ص 12-51۔

6- رقیہ حسن، "Grammatical Cohesion in Spoken and Written English". مشمولہ Programme in Linguistics and English Teaching، مضمون 7 (لندن: لانگ مینز، 1968)۔

7- داسودر ٹھاکر، "Inter-sentence Links in English" مطبوعہ Indian Linguistics نمبر 34 (مارچ 1973)، ص 25-40۔

8- مثال میں پیش کیے گئے زیادہ تر اشعار فیض کے چار مجموعوں 'نقشِ فریادی'، 'زنداں نامہ'، 'دستِ صبا' اور 'دستِ تہہ سنگ' سے لیے گئے ہیں۔

9- فیضؔ نے یہ غزل مخدوم محی الدین کے انداز میں کہی ہے جس کا مطلع یوں ہے:

"آپ کی یاد آتی رہی رات بھر
چاندنی دل دکھاتی رہی رات بھر"

(1980)

فیض کی نظم 'تنہائی'

ایک اسلوبیاتی مطالعہ

'اسلوبیات' (Stylistics) نسبتہً ایک جدید نظریۂ تنقید ہے۔ ادبی فن پارے کی تنقید و تشریح اور تحلیل و تجزیے کے طریقوں میں گذشتہ صدی کے دوران نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ روایتی طرزِ تنقید کی رو سے ادبی نقاد مصنف کے حوالے کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتا تھا۔ لیکن بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں روسی ہیئت پسندی کے ارتقا اور اُسی زمانے میں فرانس میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے انقلاب آفریں لسانی افکار نے، جن سے ساختیات کے سوتے پھوٹے، ادبی تنقید کی کایا ہی پلٹ دی۔ نقاد کی توجہ اب مصنف کے بجائے ادبی فن پارے یا متن پر مرتکز ہونے لگی۔ آگے چل کر رولاں بارت نے 'مصنف کی موت' کا اعلان بھی کر دیا۔ اسلوبیاتی نظریۂ تنقید روسی ہیئت پسندی، عملی تنقید، نئی تنقید، اور ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید ہی کی طرح 'متن اساس' تنقید ہے جس میں تاریخی اور سوانحی حوالوں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ روایتی ادبی تنقید میں نقاد اپنا سارا زور ادبی فن پارے کی تشریح (Interpretation) اور اس کی خوبی یا خامی بیان کرنے میں صرف کر دیتا ہے۔ اُس کا انداز داخلی اور تاثراتی ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسلوبیاتی تنقید ادبی متن کی

توضیح (Description) اور اُس کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا اپنا بنیادی مقصد قرار دیتی ہے۔ اس کا انداز معروضی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات، اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے۔ اس لیے اس میں لسانیاتی طریقِ کار اور لسانیاتی حربوں سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے، اور لسانیات کی تمام سطحوں یعنی صوتی، صرفی لغوی، قواعدی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر ادبی متن کی تحلیل و تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔

اس مقالے میں فیض احمد فیض کی نظم ''تنہائی'' کا اسلوبیاتی تجزیہ صرفی و لغوی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فیض کی یہ ایک مختصر سی نظم ہے جو اُن کے پہلے مجموعۂ کلام 'نقشِ فریادی' میں شامل ہے۔ اس نظم میں کل نو مصرعے ہیں۔ اس کی قرأت یوں ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں، کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

جیسا کہ ظاہر ہے اس نظم میں رات کی منظر کشی کی گئی ہے، شاعر تنہا ہے، اُسے کسی کا شدت سے انتظار ہے، انتظار کی گھڑیاں طویل تر ہوتی جاتی ہیں اور اسی کے ساتھ شاعر کی مایوسی، اداسی، اور افسردگی بھی بڑھتی جاتی ہے۔ اردو شعر و ادب میں تنہائی کوئی نیا موضوع نہیں، لیکن فیض کے اسلوبِ بیان اور طرزِ اظہار نے اس نظم کو ایک شاہکار ادبی تخلیق بنادیا ہے۔

جب ہم اس نظم کے لفظی سرمایے پر غور کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہماری توجہ لغوی ربط واتصال (Lexical Cohesion) پر مرکوز ہوتی ہے۔ الفاظ کی سطح پر اسلوب کی یہ وہ خصوصیت ہے جس میں کسی ادبی فن پارے کے دو یا دو سے زیادہ الفاظ باہم مربوط (Cohesive) ہوتے ہیں، یعنی ایک دوسرے کے ساتھ ربط، علاقہ یا نسبت رکھتے ہیں۔ زیرِ تجزیہ نظم میں وقوع پذیر ایسے الفاظ کے حسبِ ذیل پانچ زمرے قائم کیے جاسکتے ہیں:

1- رات، تاروں، شمعیں، چراغ، خوابیدہ، سوگئی۔
2- راہ رو، راستہ، راہ گذار۔
3- مے، مینا، ایاغ۔
4- غبار، خاک۔
5- کواڑوں، مقفل۔

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ پہلے زمرے میں دوسرے تمام زمروں سے زیادہ الفاظ شامل ہیں، چنانچہ یہ زمرہ بنیادی زمرہ کہلائے گا۔ اس زمرے کا کلیدی لفظ 'رات' ہے۔ اس زمرے کے دوسرے الفاظ یعنی تارے، چراغ، شمعیں، خوابیدہ اور سوگئی کلیدی لفظ 'رات' سے مناسبت رکھتے ہیں۔ 'رات' اور اس سے مناسبت رکھنے والے تمام الفاظ جن کا تعلق زمرۂ اول یا بنیادی زمرے سے ہے، نظم کا Surface structure یعنی خارجی ڈھانچا فراہم کرتے ہیں جو نظم کا بنیادی ڈھانچا ہے۔

'خارج' ہی سے ہم 'داخل' کی جانب رجوع کرتے ہیں جو اس نظم کا Deep structure ہے، جہاں شاعر کے دل کی اداسی اور افسردگی ہمارے دامنِ دل کو کھینچتی ہے۔ رات کا دل کی افسردگی سے گہرا تعلق ہے۔ میر کا دل تو شام ہی سے بجھا سا رہنے لگتا تھا۔ فیض کا دل اُس وقت بجھتا ہے جب رات ڈھل چکی ہوتی ہے، تاروں کا غبار بکھرنے لگتا ہے، راہیں سونی ہوجاتی ہیں، اور کسی کے قدموں کی آہٹ کے امکانات معدوم ہوجاتے ہیں۔ مایوسی اور ناامیدی کی اس گھڑی میں شاعر کا دل دنیا کی ہر چیز سے اچاٹ ہوجاتا ہے، یہاں تک کہ سامانِ عیش و نشاط بھی اُسے خوش نہیں آتے، چنانچہ وہ قدرے جھنجلا کر کہتا ہے:

گل کرو شمعیں بڑھادو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو

کیوں کہ اسے اس بات کا پورا یقین ہو چکا ہے کہ، ع

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

زیرِ تجزیہ نظم میں Lexical Cohesion کے علاوہ Semantic Cohesion، یعنی معنیاتی ربط و اتصال کی بھی عمدہ مثالیں پائی جاتی ہیں۔ زمرۂ اول یعنی بنیادی زمرے کے بیشتر الفاظ کے ساتھ فیض نے جو فعلی شکلیں استعمال کی ہیں ان میں معنیاتی ربط و اتصال کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ جب ہم ان تراکیب پر غور کرتے ہیں، مثلاً رات کا ڈھلنا، تاروں کا بکھرنا، چراغ کا لڑکھڑانا، شمع کا گل ہونا، چراغ کا خوابیدہ ہو جانا، راہ گذار کا سو جانا تو ہمیں ڈھلنا، بکھرنا، لڑکھڑانا، گل ہونا، خوابیدہ ہونا اور سو جانا جیسے مصادر میں معنی کی صرف ایک ہی رو دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے اور وہ ہے زوال پذیری کی رو جسے امید و نشاط کے خاتمے اور مایوسانہ طرزِ احساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، چنانچہ رات، تارے، شمع، چراغ، راہ گذار سبھی مظاہر زوال خوردہ نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رات کا ڈھلنا، تاروں کا بکھرنا، چراغ کا لڑکھڑانا، شمع کا گل ہونا، وغیرہ کو فیض نے نظم میں شعری علائم کے طور پر برتا ہے۔ فرڈی ننڈ ڈی سسیور کی لسانیاتی اصطلاح میں یہ علائم Signifiers کا درجہ رکھتے ہیں جن کا Signified زوال پذیری کا عمل ہے جو ایک حالت یا کیفیت (State) کا نام ہے جس کا گہرا تعلق ذہنی کیفیت (State of mind) سے ہے۔ یاس و افسردگی، اداسی اور دل گیری اسی ذہنی کیفیت کی ایک شکل ہے جو عالمِ تنہائی میں شدید تر ہو جاتی ہے، اور جس کا اظہار شاعر نے نظم کی ابتدا ہی میں "دلِ زار" کی ترکیب استعمال کر کے کر دیا ہے۔ نظم ایک ڈرامائی انداز سے شروع ہوتی ہے، لیکن "نہیں" کی تکرار سے منظر اچانک تبدیل ہو جاتا ہے، ع

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں، کوئی نہیں

اور اسی "نہیں" کی دوبارہ تکرار سے نظم اپنی انتہا کو پہنچتی ہے، ع

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

"نہیں" جو حرفِ تنکیر ہے نظم میں محرومی کا اشاریہ بن جاتا ہے اور اس کی تکرار محرومی کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے۔

الفاظ کی سطح پر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اسلوبیاتِ فیض کی ایک اور خصوصیت کی جانب ہماری توجہ مبذول ہوتی ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کہتے ہیں جس سے مراد الفاظ و تراکیب کا وہ نادر اور انوکھا استعمال ہے جو زبان کے عام استعمال یا معمول (Norm) سے ہٹ کر ہوتا ہے اور جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ میں زبان کا عام استعمال پس منظر میں چلا جاتا ہے جس کی جانب ہماری کوئی خاص توجہ مبذول نہیں ہوتی۔ اس کے مقابلے میں زبان کا مخصوص و منفرد اور نادر استعمال پیش منظر میں آکر کشش کا باعث بنتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ کی اصطلاح سب سے پہلے لسانیات کے پراگ اسکول کے ایک ممتاز نقاد اور ماہرِ اسلوبیات مکاروویکی نے عام زبان اور شاعری کی زبان میں فرق بتانے کے لیے استعمال کی تھی۔ اس سے اُس کی مراد الفاظ کے غیر عقلی انسلاکات (Illogical combinations) سے تھی جن سے شعری زبان میں تنوع، ندرت اور انوکھا پن پیدا ہوتا ہے اور زبان کے تخلیقی استعمال کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ اُس کا قول ہے کہ "شاعری کی زبان کو لازماً فورگراؤنڈڈ ہونا چاہیے" (The language of poetry must be foregrounded)۔

فیض نے اپنی نظم "تنہائی" میں بعض ایسی نادر تراکیب و انسلاکات اور Exprssions استعمال کیے ہیں جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں، مثلاً:

1- خوابیدہ چراغ۔
2- بے خواب کواڑے۔
3- چراغوں کا لڑکھڑانا۔
4- راہ گذار کا سو جانا۔
5- راہ گذار کا راستہ تکنا۔
6- اجنبی خاک۔
7- اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا۔

ان مثالوں میں شاعر نے ذی روح (Animate) کو غیر ذی روح (Inanimate) کے ساتھ منسلک کر کے غیر عقلی انسلاکات (Illogical combinations) تخلیق کیے ہیں۔ فارسی مصدر خوابیدن یعنی 'سونا' ایک جبلی عمل ہے جو صرف ذی روح سے متصف ہے، مثلاً:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی تک روتے روتے سو گیا ہے

لیکن فیض نے غیر ذی روح اشیا، مثلاً چراغ کے ساتھ خوابیدہ، کواڑوں کے ساتھ بے خواب اور راہ گذار کے ساتھ سوگئی کے انسلاک سے اظہار میں جدت، ندرت، تنوع اور تازگی پیدا کی ہے، اور اظہار کا یہی انوکھا انداز ہمارے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچتا ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں 'فورگراؤنڈنگ' کہتے ہیں۔ اسی طرح چراغ کا لڑکھڑانا، راہ گذار کا راستہ تکنا، خاک کا اجنبی ہونا، اور اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا جیسے اظہارات (Exprssions) بھی فورگراؤنڈنگ کی حدوں کو چھوتے ہیں۔

اردو کے بعض ناقدین نے فیض پر اپنی تحریروں میں اُن کی نظم ''تنہائی'' کا بہ طور خاص ذکر کیا ہے، لیکن انھیں اس نظم میں پراسراریت اور رومانیت کے وجود اور رجائیت کے عدم وجود کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آیا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ نظم فیض کے شعری اور تخلیقی اظہار کا ایک بہترین نمونہ ہے۔

(لانگ آئی لینڈ [نیویارک] میں منعقدہ سہ روزہ بین الاقوامی فیض صدی تقریبات میں جون 2011 میں پڑھا گیا)۔

(2011)

اختر انصاری کی طویل نظم

وقت کی بانہوں میں

ایک اسلوبیاتی مطالعہ

[''وقت کی بانہوں میں'' اختر انصاری (1909-1988) کی ایک طویل نظم ہے جو ادارۂ شعر و ادب، علی گڑھ کی جانب سے 1979 میں پہلی بار (کتابی صورت میں) شائع ہوئی۔ اگرچہ موضوع کے اعتبار سے یہ ایک مربوط نظم ہے اور اس میں موضوعی یگانگت پائی جاتی ہے، تاہم ارتقائے خیال کے لحاظ سے پوری نظم دس اجزا پر مشتمل ہے۔ ہیئتی اعتبار سے اس نظم میں چار چار مصرعوں (مربع) کے 47 بند پائے جاتے ہیں۔ پہلے بند کے مصرعۂ آخر کو ہر بند کے آخر میں دہرایا گیا ہے۔ اس نظم کے گہرے مطالعے سے ایک خاص قسم کے صوتی آہنگ اور قوافی و ردیف میں مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کی ایک مخصوص ترتیب و تنظیم کا پتا چلتا ہے، نیز یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کی صوتی

ہیئت اور پیٹرن نیز اصوات کی تکرار اور تکرر (Frequency) کا صوتی و سماعی تاثر نظم کے معنیاتی تاثر سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ صوت و معنی (Sound and Sense) کے اسی فطری امتزاج و ارتباط اور مطابقت کو جسے شعر کی صوتی رمزیت (Sound Symbolism) کہتے ہیں، غور و فکر کا موضوع قرار دیتے ہوئے اس مقالے میں اختر انصاری کی نظم "وقت کی بانہوں میں" کا صوتیاتی سطح پر ایک دلچسپ اسلوبیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔]

(1)

کسی ادبی فن پارے یا متن کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کی بنیاد لسانیات کے عمومی اصولوں پر رکھی جاتی ہے، کیوں کہ اسلوبیات اطلاقی لسانیات کی وہ شاخ ہے جس میں ادبی اسلوب، نیز زبان کے ادبی و جمالیاتی استعمال کا لسانیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اسلوبیات کا خاص مقصد ادبی زبان کا لسانیات کی مختلف سطحوں (صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی، معنیاتی) پر تجزیہ کرنا ہے اور اس تجزیے کے ذریعہ ان خصوصیات کو پہچاننا اور دریافت کرنا ہے جو زبان کے عام استعمال یا عام حالات میں استعمال سے پیدا نہیں ہوتیں یا جو زبان کی عام خصوصیات سے مختلف اور منفرد و ممتاز ہوتی ہیں۔ زبان سے متعلق ہر اس خصوصیت کو ہم اسلوبیاتی یا اسلوبی خصوصیت (Style-feature) کہیں گے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جا سکے، جو زبان کی اپنی بے شمار خصوصیات کے درمیان فوراً پہچان لی جائے اور جس کا استعمال ادبی فن پارے کو منفرد اور اس کے خالق کو ممتاز بنا دے۔ یہ اسلوبی خصوصیت کوئی مخصوص لفظ بھی ہو سکتی ہے، کسی مخصوص لفظ کا جزو بھی ہو سکتی ہے اور مختلف الفاظ کا مجموعہ یا ان کا تسلسل بھی ہو سکتی ہے۔ یا کوئی آواز یا آوازوں کا اجتماع یا ان کی مخصوص ترتیب و تنظیم بھی اسلوبی خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے۔ اسلوبی خصوصیات کا جو زبان کے مخصوص اور انوکھے استعمال سے پیدا ہوتی ہیں، پتا لگانے کے بعد ان کی توجیہہ بھی اسلوبیات کے مقاصد میں شامل ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں یہ بات بے حد

دلچسپ ہوتی ہے کہ اس بات کا بھی پتا لگایا جائے کہ ان خصوصیات کا وقوع کسی شاعر کے ہاں یا کسی فن پارے میں کن اسباب کی بنا پر ہوا ہے۔

اسلوبیاتی مطالعۂ شعر ادبی فن پارے کے لسانیاتی مطالعے کا دوسرا نام ہے۔ ماہرینِ لسانیات کو ادب سے اس لیے دل چسپی ہے کہ ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم زبان ہے اور زبان کا مطالعہ ہی لسانیات کا خاص موضوع ہے۔ لہٰذا ادب اور لسانیات کے درمیان رشتے کا پایا جانا لازمی امر ہے۔ کسی فن پارے کے ادبی نقطۂ نظر سے مطالعے میں اور لسانیاتی مطالعے میں فرق پایا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں ادب کا مطالعہ تاریخی و سوانحی محرکات کی روشنی میں کیا جاتا ہے، اور فن پارے کے حسن و قبح کا پتا لگانا ادبی نقاد کا بنیادی مقصد ہوتا ہے جس میں اس کی اپنی پسند و ناپسند اور اس کے اپنے وجدان اور ذوق کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہ مطالعہ داخلی اور حد درجہ تاثراتی بن جاتا ہے، جب کہ لسانیاتی یا اسلوبیاتی مطالعۂ شعر غیر تاثراتی اور معروضی ہوتا ہے اور ادبی تنقید کے داخلی انداز، نیز وجدانی اور تاثراتی یا ذوقی ردِ عمل سے اس کا دور کا بھی تعلق نہیں ہوتا، اس مطالعے میں سماجی پس منظر، معاشرتی عوامل یا سیاسی حالات و واقعات یا فن کار کے ذاتی احوال و کوائف کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ اسلوبیاتی تجزیۂ شعر میں اہمیت صرف اس ادبی فن پارے کی ہوتی ہے جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اور ایک ماہر اسلوبیات کی تمام تر توجہ اسی فن پارے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اسی کے تجزیے سے وہ فن کار یا شاعر کے موڈ اور مزاج کا بھی پتا لگا لیتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں ادبی فن پارے کی حیثیت محض ایک لسانی مواد کی ہوتی ہے جسے لسانیاتی تجزیے کے عمل سے گذارا جاتا ہے۔ غالباً یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیاتی مطالعۂ شعر سے تنقیدِ شعر کا ایک 'نیا رخ' متعین ہوا ہے اور ادبی تنقید کی ایک 'نئی جہت' سامنے آئی ہے۔

(2)

اس میں کوئی شک نہیں کہ زبان ایک علامتی نظام ہے۔ لسانیاتی علامات کے خود اختیاری (Arbitrary) ہونے سے بھی کسی کو انکار نہیں ہو سکتا، لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کی مختلف اصوات اپنے مفہوم کے ساتھ فطری ربط اور علاقہ رکھتی ہیں۔ صوت و معنی کے اسی فطری ربط و مطابقت اور اسی اندرونی اتحاد و ارتباط یا علاقے کو صوتی رمزیت

(Sound Symbolism) یا صوتی علامتیت و اشاریت کا نام دیا گیا ہے[1]۔ ماہرین لسانیات کی تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ مختلف لسانی اصوات بڑی حد تک بہ ذاتِ خود اپنے مفہوم کی عکاسی کرتی ہیں یعنی ان اصوات اور ان کے معنی و مفہوم کے درمیان ایک طرح کا فطری ارتباط پایا جاتا ہے جس کی پہلی اہم وجہ عضویاتی (Physiological) یا صوتیاتی ہے اور دوسری وجہ سماجی و تہذیبی اور تاریخی ہے۔ عہدِ حاضر کے ماہرین نفسیات کے تجربوں سے بھی اس نظریے کی تائید ہوتی ہے کہ صوت و معنی میں کسی حد تک مطابقت ضرور پائی جاتی ہے۔ زبان کی صوتی رمزیت ماہرین لسانیات کے علاوہ شاعروں، ادیبوں اور نقادوں کی بھی توجہ کا مرکز رہی ہے۔ شبلی نے 'شعر العجم' میں انگریزی شاعر رابرٹ سدے کی ایک نظم کی شانِ نزول کا واقعہ درج کیا ہے جس سے شعر کی صوتی رمزیت کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ سدے نے ایک نظم لکھی تھی جس کی شانِ نزول یہ ہے کہ اس سے اس کے کم سن بچے نے پوچھا کہ ''سیلاب کیوں کر آتا ہے؟'' سدے نے اس کے جواب میں یہ نظم لکھی اور دکھایا کہ سیلاب کس طرح آہستہ آہستہ شروع ہوتا ہے اور کس طرح بڑھتا چلا جاتا ہے۔ بہ قول شبلی ''اس نظم میں تمام الفاظ اس قسم کے آئے ہیں کہ پانی بہنے، گرنے، پھیلنے، بڑھنے، (وغیرہ، وغیرہ) کے وقت جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں، الفاظ کے لہجے سے ان کا اظہار ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر کوئی شخص خوش ادائی سے اس نظم کو پڑھے تو سننے والے کو معلوم ہوگا کہ زور و شور سے سیلاب بڑھتا ہوا چلا آتا ہے''[2]۔ ظاہر ہے کہ اس نظم کا صوتی و سماعی تاثر معنی سے پیدا ہونے والی کیفیات و تاثرات سے فطری مطابقت رکھتا ہے۔ صوتی رمزیت کی یہ ایک عمدہ مثال ہے جس میں زبان کی اصوات بہ ذاتِ خود معانی کے اظہار اور مفہوم کی ادائیگی کا کام انجام دیتی ہیں۔ ان آوازوں کی محض سماعت ہی سے ذہن فوراً مفہوم کی جانب منتقل ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان آوازوں میں معنی و مفہوم کی گونج (Echo) سنائی دیتی ہے۔ صوتی رمزیت سے شاعروں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر کافی استفادہ کیا ہے۔ 'شعر العجم' میں شبلی نے ایک جگہ اور لکھا ہے کہ ''درد، غم، جوش، غیظ، غضب، ہر ایک کے اظہار کا لہجہ اور آواز مختلف ہے''[3]۔ زبان کی صوتی رمزیت کے نکتے کو سمجھ لینے کے بعد یہ بات بہ خوبی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ شاعری میں مخصوص معنی و مفہوم کی ادائیگی اور جمالیاتی تاثر کی باز

آفرینی کے لیے بعض الفاظ کیوں خاص طور پر موزوں سمجھے جاتے ہیں، اور بعض اوقات ان الفاظ کا استعمال شاعر کے لیے کیوں ناگزیر ہو جاتا ہے۔

(3)

صوت و معنی کے اس فطری ربط و مطابقت کے تناظر میں جب ہم اختر انصاری کی طویل نظم ''وقت کی بانہوں میں'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ اس نظم کی گہری داخلی کیفیت، حزنیہ تاثر، جذبہ و احساس کی شدت اور جمالیاتی تجربات کا نظم کی اصوات کے انتخاب و اجتماع، ترتیب و تنظیم، تکرار و تکرّر اور صوتی آہنگ سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس نظم کا جذباتی و کیفیاتی اظہار ایک مخصوص قسم کے صوتی آہنگ میں ڈھل کر سامنے آیا ہے۔ نظم کے داخلی پہلوؤں کا جہاں تک تعلق ہے ''وقت کی بانہوں میں'' اختر انصاری کی ایک ایسی نظم ہے جسے زندگی کی گونا گوں تلخیوں، محرومیوں، ناکامیوں، نامرادیوں اور مایوسیوں کی ایک الم ناک داستان کہنا بے جا نہ ہوگا۔ یہ ایک ستم رسیدہ کی پر سوز آہ اور دل دوز کراہ ہے۔ یہ ایک ایسے غم نصیب کی آپ بیتی ہے جس کی پوری زندگی شکست خوردگی، حرماں نصیبی اور غم ناکی کا شکار رہی اور جسے وقت کی سفاکیوں، زمانے کی ناانصافیوں اور حالات کی ستم رانیوں نے کبھی چین سے نہیں بیٹھنے دیا، اور یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ شاعر کا غم محض غمِ ذات نہیں ہے، بلکہ نظم کے ارتقاء کے ساتھ غمِ حیات، غمِ کائنات اور غمِ انسانیت کو بھی اپنے دائرے میں سمیٹتا ہوا صاف نظر آتا ہے۔ الغرض یہ نظم شاعر کی زندگی کا ایک ایسا المیہ ہے جس میں ٹیسیں بھی ہیں اور چوٹیں بھی، آہیں بھی ہیں اور کراہیں بھی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پوری نظم میں داخلی کرب، بے چینی اور درد کی ایک لہر دوڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم کا ہر بند حزن و ملال، رنج و الم، یاس و حسرت اور غم و اندوہ کی کیفیات کی ایک جداگانہ تصویر پیش کرتا ہے۔ لیکن اس نظم کو پڑھ کر دل میں جہاں ایک قسم کی خلش، کسک اور چبھن کا احساس ہوتا ہے وہیں ایک آرزومندی بھی جھلکتی ہے اور یاس میں ایک آس بھی نظر آتی ہے۔ زندگی کی بہت سی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں جو ابھی شاعر کے دل میں مچل رہی ہیں، بہت سے خواب ابھی ادھورے رہ گئے ہیں، بہت سے ارمان ابھی نکلنے باقی ہیں، بہت سے حوصلے ابھی پورے ہونے ہیں اور زندگی کی بہت سی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کی تکمیل ابھی باقی ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ اس نظم میں جینے کی شدید تڑپ اور زندہ رہنے کی بے پناہ خواہش پائی جاتی ہے۔ ذاتی محرومیوں کے ردِ عمل میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، آرزوؤں اور تمناؤں سے حد درجہ لگاؤ پایا جاتا ہے، اور موت کے احساس کے ردِ عمل میں زندگی سے گہری اور بے پایاں محبت ملتی ہے، جس کا اظہار حسرت بھرے الفاظ میں شاعر یوں کرتا ہے، ع

ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

یہ نظم شاعر کی اپنی زندگی سے اتنی قریب اور اس کے داخلی تجربات سے اس قدر مملو ہے کہ اسے ایک سوانحی نظم کہنا بے جا نہ ہوگا۔ یہ شاعر کی ایک ایسی منظوم داستانِ حیات ہے، جو حقیقت نگاری پر مبنی ہے اور جس میں خیال کی اصلیت، تجربے کی واقعیت، اور جذبے کی صداقت پائی جاتی ہے۔ اسی لیے اس کے لہجے میں تاثیر اور اظہار میں شدت کا عنصر شامل ہے، اور یہی وجہ ہے کہ یہ نظم دل کے ہر تار کو چھو لیتی ہے۔

(4)

یہاں یہ بات واضح کر دینی مناسب ہوگی کہ ہر صنفِ سخن کا اپنا ایک مخصوص صوتی آہنگ ہوتا ہے۔ زیرِ مطالعہ نظم میں جن لطیف و نازک جذبات و احساسات کا اظہار اور جن جمالیاتی تجربات کی ترجمانی کی گئی ہے اس کے لیے قصیدے کا صوتی آہنگ ہرگز موزوں نہیں ہو سکتا تھا۔ مثنوی کی بحر اور اس کا آہنگ بھی اس کے لیے موزوں ثابت نہ ہوتا۔ یہ نظم جس موڈ اور مزاج یا جس کیفیت اور فضا کی عکاسی کرتی ہے اس کے ساتھ غزل کی صوتی ہیئت و ترکیب اور غزل کا صوتی آہنگ زیادہ مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس تجزیے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اگرچہ یہ نظم مربع کی شکل میں ہے لیکن اس کا صوتی آہنگ بنیادی طور پر غزل کا صوتی آہنگ ہے، قصیدے یا مثنوی کا صوتی آہنگ نہیں۔ قصیدے کا صوتی آہنگ بالعموم بند یا پابند صوتی ارکان سے ترتیب پاتا ہے، جس میں مطلع کے دونوں مصرعوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعوں کے آخری ارکان مصمتوں (Consonants) پر ختم ہوتے ہیں، مثلاً:

سودا : اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل /ل/

ذوق : ہے چرخ جب سے ابلق ایام پر سوار /ر/

غالب : ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام /م/

سودا، ذوق اور غالب کے متذکرہ قصائد کے تمام قوافی /ل/، /ر/ اور /م/ پر ختم ہوتے ہیں جو مصمتے ہیں اور جن سے پابند صوتی ارکان کی تشکیل ہوتی ہے، اس کے برخلاف غزل کے صوتی آہنگ میں آزاد یا کھلے ہوئے صوتی ارکان یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والے قوافی و ردیف زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ بالکل یہی بات "وقت کی بانہوں میں" کے لیے بھی کہی جا سکتی ہے کہ اس کے زیادہ تر بند ان قوافی و ردیف پر مشتمل ہیں جن کے آخری ارکان آزاد یا کھلے ہوئے ہیں۔ ایک سرسری جائزے سے اس امر کا انکشاف ہوا ہے کہ اردو کے بیشتر قصائد کے قوافی بند یا پابند ارکان میں ہیں، جب کہ اردو کی بیشتر غزلیں آزاد یا کھلے ہوئے ارکان میں لکھی گئی ہیں۔ شعر کے صوتی آہنگ اور اس سے پیدا ہونے والی صوتی رمزیت کا قوافی و ردیف کے آخری ارکان کے آزاد یا پابند ہونے سے بہت گہرا تعلق ہے۔ علاوہ ازیں لطیف و نازک جذبات، گہرے اور سنجیدہ خیالات، حزنیہ کیفیات، داخلی احساسات اور جمالیاتی تجربات کے اظہار کے لیے صنفِ غزل ہی سب سے زیادہ موزوں صنف ہے۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ "وقت کی بانہوں میں" کا ہیئتی (بہ اعتبار صوتی ہیئت)، معنیاتی، اسلوبیاتی اور داخلی رشتہ صنفِ غزل کے ساتھ بہت گہرا ہے۔ قصیدے اور غزل کی اس بحث سے یہ بتانا مقصود ہے کہ قصیدے کے لہجے کی شان، بلند آہنگی، شوکت و شکوہ اور دبدبے کا بہت کچھ تعلق قصیدے کی صوتی ہیئت و ترکیب سے بھی ہے۔ اسی طرح غزل میں جس لطافت و نزاکت، جس نرمی و شگفتگی اور جس نغمگی و خوش آہنگی، نیز جس سوز و گداز کا احساس ہوتا ہے اس کا بہت گہرا تعلق غزل کی صوتی ہیئت و ترکیب اور اصوات کی ترتیب و تنظیم سے بھی ہے۔ اختر انصاری کی زیرِ تجزیہ نظم غزل کی روح سے بہت قریب ہے۔ اس نظم کو پڑھ کر ذہن پر جو صوتی تاثر قائم ہوتا ہے اور دل میں جن گہری داخلی کیفیات اور جمالیاتی تجربات کا احساس پیدا ہوتا ہے وہ ہمیں غزل کی یاد دلائے بغیر نہیں رہتا۔

(5)

اس نظم کے پہلے ہی بند کو اگر ہم دیکھیں تو پتا چلے گا کہ اس کے تمام قوافی (پی، ہی، دوستی، جی) آزاد صوتی ارکان پر مشتمل ہیں جو طویل مصوتے /ی/ پر ختم ہوتے ہیں:

شراب تلخی ایام ابھی کچھ اور پی لیتا
ابھی کچھ روز اور اپنے جگر کے چاک سی لیتا
زمانے کے حوادث سے خراج دوستی لیتا
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

اس بند کی ردیف "لیتا" بھی صوتیے پر ختم ہوتی ہے۔ "لیتا" میں دو صوتی ارکان (Syllables) ہیں اور دونوں آزاد ہیں۔ اس بند کے قوافی و ردیف کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ طویل مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں۔ اس نظم کے قوافی و ردیف کا غالب صوتی رجحان بھی یہی ہے جس کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے۔ یہاں 'مصو' سے مصوتہ (Vowel) اور 'مصم' سے مصمتہ (Consonant) مراد ہے۔

بند	قوافی/ردیف	صوتی ہیئت
1-	پی، سی، دوستی/ لیتا	مصو/مصو
2-	زندگی، خوشی، ہمسری/ کا حق ادا کرتا	مصو/مصو
3-	راحتیں، عشرتیں، لذتیں/ کیا راس آئیں گی	مصو/مصو
4-	جائیں، جمائیں، پائیں/ گے	مصو/مصو
5-	ویرانے، مے خانے، افسانے/ -	مصو/-
6-	بے کراں، سماں، داستاں/ کس کو	مصو/مصو
7-	ڈھائیں، پائیں، جائیں/ گے راتوں کے سنائے	مصو/مصو
8-	پہلو، دھو، خو/ میں	مصو/مصو
9-	شرابوں، سرابوں، خرابوں/ کا	مصو/مصو
10-	ملتا، کھلتا، ہلتا/ ہے	مصو/مصو
11-	مہکتے، دہکتے، لچکتے/ ہیں	مصو/مصو
12-	پینے، پسینے، سینے/ میں	مصو/مصو
13-	بنانے، بسانے، لگانے/ کی ہے خواب تک	مصو/مصم

14-	یاد، فریاد، ایجاد/ کی ٹھریاں	مصم/مصو
15-	چھوڑا، روڑا، پھوڑا/ -	مصو/-
16-	آوازیں، میں، لیں/ -	مصو/-
17-	ستم زاد، برباد، صیاد/ فلک گویا	مصو/مصو
18-	گھاتوں، وارداتوں، راتوں/ کو	مصو/مصو
19-	ورائے، فزائے، بلائے/ فہم ہے اب تک	مصو/مصم
20-	آرائی، غائی، زائی/ -	مصو/-
21-	برانداز، انداز، ناز/ -	مصم/-
22-	ساماں، سوزاں، گلستاں/ کا	مصو/مصو
23-	کاہش، نیائش، نوازش/ ہوں	مصم/مصو
24-	کر، بھر، مر/ لیتا	مصم/مصو
25-	ساز، آواز، پرواز/ کی دولت	مصم/مصم
26-	پائی، کھائی، نگائی/ نہیں میں نے	مصو/مصو
27-	زبوں، سرنگوں، جنوں/ ابھی ہے	مصو/مصو
28-	پایا، چھایا، ڈھایا/ -	مصو/-
29-	لہو، بو، جستجو/ اب بھی	مصو/مصو
30-	کو، وضو، آبرو/ اب بھی	مصو/مصو
31-	دستور، ناسور، دور/ ہے اب بھی	مصم/مصو
32-	حسیں، بریں، وہیں/ معلوم ہوتی ہے	مصو/مصو
33-	پایا، سایہ، آیا/ -	مصو/-
34-	گھٹتے، چھٹتے، پھٹتے/ ہوئے تو دیکھ لیتا میں	مصو/مصو
35-	دھلاتی، جھلاتی، بلاتی/ ہے	مصو/مصو
36-	چھلکتا، دھڑکتا، تکتا/ ہوں	مصو/مصو

37-	لہرا،دنیا،فردا/کے	مصو/مصو
38-	مرنے،گذرنے،اترنے/کی	مصو/مصو
39-	گاہی،گناہی،الٰہی/سے	مصو/مصو
40-	دکھاتا،بناتا،جگاتا/ہے	مصو/مصو
41-	آزماتا،گراتا،جاتا/ہے	مصو/مصو
42-	محصور،مخمور،مخشور/ہوتا ہے	مصم/مصو
43-	ملتی،ہلتی،کھلتی/-	مصو/-
44-	گاؤں،بھڑکاؤں،جاؤں/-	مصو/-
45-	نکل،ٹل،بدل/جائے	مصم/مصو
46-	اپنا،کا،شعلہ/نہیں نکلا	مصو/مصو
47-	آدینہ،روزینہ،جینا/نہیں آیا	مصو/مصو

اس تجزیے سے حسبِ ذیل نتائج مرتب ہوتے ہیں:

1-	نظم کے کل بند	47
2-	مصوتوں پر ختم ہونے والے بند	43
3-	مصمتوں پر ختم ہونے والے بند	4
4-	ایسے بند جن کے قوافی مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں	39
5-	ایسے بند جن کے قوافی مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں	8
6-	ایسے بند جو مردف ہیں	38
7-	ایسے بند جو غیر مردف ہیں	9
8-	ایسے بند جن کی ردیفیں مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں	35
9-	ایسے بند جن کی ردیفیں مصمتوں پر ختم ہوتی ہیں	3
10-	نظم کے کل مصرعوں کی تعداد 47x4 =	188
11-	مصوتوں پر ختم ہونے والے مصرعے	176

12-	مصمتوں پر ختم ہونے والے مصرعے	12
13-	غنائی (Nasalized) قوافی (خط کشیدہ)	11
14-	غنائی ردیفیں (خط کشیدہ)	7

اس نظم کے خواہ قافیے ہوں یا ردیفیں، مصرعے ہوں یا بند، ان کا غالب صوتی رجحان مصوتوں پر ختم ہونے کا ہے، یہ تمام مصوتے طویل ہیں۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ اس نظم کے 47 بندوں میں سے 39 بندوں کے قوافی مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں اور صرف 8 بندوں کے قوافی کا اختتام مصمتوں پر ہوتا ہے۔ اگر ان کا تناسب فی صد میں نکالا جائے تو مصوتوں پر ختم ہونے والے قوافی والے بند 83 فی صد اور مصمتوں پر ختم ہونے والے قوافی والے بند 17 فی صد ملتے ہیں۔ قافیوں سے قطعِ نظر اگر ردیفیں دیکھی جائیں تو 38 میں سے 35 بندوں کی ردیفیں مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں اور صرف 3 بندوں کی ردیفیں مصمتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ اگر بہ حیثیتِ مجموعی دیکھا جائے تو نظم کے کل 188 مصرعوں میں سے 176 یعنی 69 فی صد مصرعے مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں، اور ایسے بند صرف 4 ہیں جن کی ابتدائی تین مصرعے مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں جب کہ مصوتوں پر ختم ہونے والے بندوں کی تعداد 43 ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ مجموعی طور پر اردو کے صوتیاتی ڈھانچے میں مصوتوں کی تعداد بہت کم یعنی صرف 10 ہے، اور مصمتے تعداد میں 37 ہیں۔ فی صد کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو میں 21 فی صد مصوتے اور 79 فی صد مصمتے پائے جاتے ہیں، زیرِ تجزیہ نظم کے زیادہ تر قافیوں، ردیفوں، مصرعوں اور بندوں کا مصوتوں پر ختم ہونا محض ایک اتفاقی امر نہیں، بلکہ ایک بہت معنی خیز (Significant) رجحان ہے۔ قوافی و ردیف کے اختتام پر مصوتوں کے بہ کثرت وقوع (Occurrence)، ان کی تکرار (Repetition) اور تکرر (Frequency) کو ہم اس نظم کی ایک اہم اسلوبی خصوصیت (Style-feature) قرار دے سکتے ہیں۔

(6)

اپنی صوتی رمزیت کی بنا پر مصوتے مختلف کیفیات و تاثرات کے اظہار اور مختلف قسم کے جذبات و احساسات کی ترجمانی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ مصمتوں کے برعکس مصوتوں کی

ادائیگی میں منہ کا اندرونی حصہ نسبتاً کھلا رہتا ہے۔ اور پھیپھڑوں سے واپس لوٹنے والی ہوا بغیر کسی رکاوٹ یا مزاحمت کے منہ سے خارج ہوتی ہے۔ مصوتوں کی ادائیگی میں چوں کہ ہوا کی گذرگاہ بالکل کھلی چھوڑ دی جاتی ہے، اس لیے مصوتی آواز آزادانہ طور پر مسلسل منہ سے باہر نکلتی رہتی ہے۔ مصوتے مختصر بھی ہوتے ہیں اور طویل بھی۔ مختصر مصوتے خوشی و مسرت اور فرحت و انبساط کی کیفیات، نیز ہلکے پھلکے، اور کم فکریہ خیالات اور تاثرات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اختصار، چھوٹے پن، نیز قلت اور کمی کے مفہوم کے اظہار میں بھی مختصر مصوتے معاون ہوتے ہیں، جب کہ طویل مصوتے گہرے اور سنجیدہ جذبات و احساسات، حزنیہ کیفیات اور غم و اندوہ کے مفہوم کی ترجمانی کے لیے بہت موزوں ثابت ہوتے ہیں۔ آہیں اور کراہیں، طویل مصوتوں ہی کے صوتی روپ میں ڈھل کر برآمد ہوتی ہیں اور نالہ و بکا کی لے انھی مصوتوں ہی کے صوتی امتزاج و آہنگ سے ترتیب پاتی ہے۔ غم کا احساس جب گہرا ہو جاتا ہے اور درد کی شدت جب تیز تر ہو جاتی ہے تو مصوتے بالعموم طویل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک فطری رجحان ہے۔ طویل مصوتوں کے صوتی آہنگ سے نہ صرف ایک طرح کا سنجیدہ جذباتی تاثر اور غم ناکی کا احساس پیدا ہوتا ہے بلکہ شعری نغمگی، غنائیت اور ترنمی کیفیت میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ طویل مصوتوں میں دوری، وسعت اور تسلسل کے مفہوم کا بھی اشارہ پایا جاتا ہے۔

اگر ہم اس نظم کے داخلی پہلوؤں کو مدِ نظر رکھیں تو یہ بات بہ خوبی سمجھ میں آسکتی ہے کہ اس نظم کے زیادہ تر قوافی اور ردیفیں طویل مصوتوں ہی پر کیوں ختم ہوتی ہیں، اور مصمتوں پر ختم ہونے والے قافیوں اور ردیفوں کی تعداد کیوں معدودے چند ہے۔ شاعر کے ہاں یہ التزام بالکل فطری اور غیر شعوری طور پر ہوا ہے۔ اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ جذبہ الفاظ کے سانچے میں ڈھل کر برآمد ہوتا ہے، اور الفاظ آوازوں ہی کے انتخاب و اجتماع اور ترتیب و تنظیم سے تشکیل پاتے ہیں۔ لہٰذا جیسا جذبہ ہوگا اسی قسم کی آوازیں ہوں گی اور ویسی ہی ان کی ترتیب و ترکیب اور تنظیم ہوگی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعر غم کے لہجے اور حزنیہ کیفیت کے اظہار کے لیے طویل مصوتوں کا سہارا لیتا ہے جس کی توجیہہ عضویاتی (صوتیاتی) نقطۂ نظر سے بھی کی جاسکتی ہے۔ ''وقت کی بانہوں میں'' کا ایک بند دیکھیے جس کے تمام قوافی طویل مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں۔ اس بند

کی ردیف ''کو'' کا اختتام بھی طویل مصوتے پر ہوتا ہے۔ قوافی و ردیف دونوں کا مصوتوں پر خاتمہ اس بند کے حزنیہ تاثر کو کافی حد تک بڑھا دیتا ہے۔ اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو حزن و یاس اور غم و اندوہ کی کیفیات کا جو غالب عنصر اس نظم میں موجود ہے اس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار دراصل انھی مصوتوں کے کثرتِ وقوع پر ہے:

ابھی بھولا نہیں ہوں عشوۂ دوراں کی گھاتوں کو
جفائے دہر کی غارت گری کی وارداتوں کو
کوئی سینے میں اب بھی سسکیاں لیتا ہے راتوں کو
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

اس کے برعکس اگر ہم مصمتوں پر ختم ہونے والے بند دیکھیں تو ہمیں لہجے کی گھٹن، بندش، درشتی اور ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ چیز جذبے کی شدت اور روانی کو کم کر دیتی ہے۔ یہ بند مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں:

حقیقت دورِ ہستی کی ورائے فہم ہے اب تک
فسونِ آرزو حیرت فزائے فہم ہے اب تک
دلِ آشفتہ کی منطق بلائے فہم ہے اب تک
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

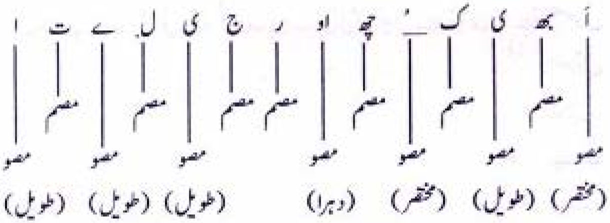
یا

بہت ارزاں ہے درد و داغ و سوز و ساز کی دولت
اسیروں کے لیے زنجیرِ بے آواز کی دولت
مجھی کو کیوں ملے بال و پرِ پرواز کی دولت
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

لیکن یہ اس نظم کا غالب صوتی رجحان نہیں، کیوں کہ 47 میں سے صرف 8 بند ایسے ہیں جن کے قوافی مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور صرف 3 بند ایسے ہیں جن کی ردیفیں مصمتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ اس نظم کے قوافی و ردیف میں مصوتوں کے کثرتِ وقوع کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ یہ نظم

غم کے جذبے کی عکاسی کرتی ہے اور غم کا جذبہ جب دل کی گہرائیوں سے برآمد ہوتا ہے تو مصموں کی رکاوٹوں کو برداشت نہیں کر پاتا اور مصوتوں کا کھلا ہوا اور آزادانہ ماحول پسند کرتا ہے[4]۔ مصوتوں کے برخلاف مصمتے منہ میں مختلف مخارج پر ہوا کو مکمل یا جزوی طور پر روکنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ بندشی مصمتے (Stop Consonants) جو منہ میں ہوا کی گذرگاہ کو مکمل طور پر بند کر دینے سے پیدا ہوتے ہیں، بندش، رکاوٹ، جمود، تعطل، انقطاع اور کسی حرکت کے اچانک بند ہو جانے یا روانی کے ختم ہو جانے یا تسلسل کے منقطع ہو جانے کے مفہوم کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اردو کے بندشی مصموں/ پ ب ت د چ ج ک گ/ وغیرہ کی صوتی رمزیت چُپ، رُک، بُت، سنگ، تنگ، بند وغیرہ الفاظ میں دیکھی جا سکتی ہے جہاں اصوات مفہوم کی ترجمانی میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہیں۔

طویل مصوتے حزنیہ جذبات کے اظہار اور غم کی کیفیات کی ترجمانی کے علاوہ تسلسل، حرکت اور روانی کے مفہوم کی ادائیگی میں بھی ممد ثابت ہوتے ہیں۔ اس کی عضویاتی وجہ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے یہ ہے کہ یہ مصوتے منہ سے ہوا کے مسلسل اخراج سے پیدا ہوتے ہیں، ان کی ادائیگی کے وقت ہوا کی گذرگاہ میں کسی قسم کی رکاوٹ یا مزاحمت پیدا نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ تسلسل، حرکت اور روانی کا تاثر پیدا کرتے ہیں اور اس قسم کے مفہوم کے ساتھ فطری مطابقت رکھتے ہیں۔ ان کے کثرتِ استعمال سے کسی چیز کے متحرک، رواں دواں اور جاری و ساری رہنے کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس نظم کے مفہوم کو اگر ہم دیکھیں تو شاعر کے دل میں جینے کی شدید آرزو اور زندہ رہنے کی بے پناہ خواہش موجود ہے۔ وہ ابھی ''کچھ اور'' جینا چاہتا ہے، ابھی زندگی کے تسلسل کو وہ اور برقرار رکھنا چاہتا ہے، زندگی کے لمحات کو اور دراز کرنا چاہتا ہے، اسے طول دینا چاہتا ہے اور اس کی توسیع کا آرزومند ہے۔ یہ مخصوص جذبہ اور احساس جب صوتی سانچے میں ڈھل کر برآمد ہوتا ہے تو طویل مصوتوں کا روپ اختیار کر لیتا ہے، جس سے صوت و معنی کے گہرے ارتباط کا پتا چلتا ہے۔ چنانچہ اگر ہم نظم کے اس کلیدی فقرے ''ابھی کچھ اور جی لیتا'' کو دیکھیں جو ہر بند کے آخر میں مکرر لائے گئے مصرعے کا جزو ہے تو ہمیں اس میں سات مصمتے اور سات ہی مصوتے ملیں گے جن میں صرف دو مصوتے مختصر اور باقی پانچ مصوتے طویل ہیں:



اس فقرے میں مصوتوں اور مصموں کا تناسب ٹھیک 50 فی صد کا ہے، جب کہ اردو زبان میں مصوتے 21 فی صد اور مصمتے 79 فی صد پائے جاتے ہیں۔ یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ جب لہجہ فکریہ، جذبہ حزنیہ، اور خیال سنجیدہ اور گمبھیر ہوتا ہے تو شعر میں مصوتوں کی کثرت پائی جاتی ہے اور ان کا وہ تناسب نہیں رہ جاتا جو عام طور پر اردو زبان کی صوتیات میں پایا جاتا ہے۔ چوں کہ اس نظم میں مصوتوں بالخصوص طویل مصوتوں کا استعمال بہ کثرت ہوا ہے اس لیے اس کو پڑھنے سے تعطل، جمود، بندش، رکاوٹ اور وقفے کا احساس (چند مقامات کو چھوڑ کر جہاں کے بند مصموں پر ختم ہوتے ہیں) کہیں نہیں پیدا ہوتا۔

طویل مصوتے نہ صرف منظم طور پر اس نظم کے قوافی و ردیف کے آخر میں بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں بلکہ ان کی تکرار دیگر الفاظ میں بھی پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہ معنی کی مختلف کیفیات کی بازآفرینی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ذیل کے مصرعے میں لفظ ''دُور'' کو دیکھیے جس میں ''د'' اور ''ر'' کے درمیان کا طویل مصوتہ /ؤ/ دوری کے مفہوم کی کتنی عمدہ ترجمانی کرتا ہے۔ اس لفظ کی تکرار سے شاعر نے جو اثریت پیدا کی ہے وہ قابلِ ستائش ہے، ع

مرے خوابوں کی دنیا دُور، بے حد دُور ہے اب بھی

طویل ہونے کے باعث /ؤ/ کی صوتی ادائیگی کو بہت دیر تک قائم رکھا جا سکتا ہے۔ اس تسلسلِ آواز سے جو صوتی تاثر ذہن پر مرتسم ہوتا ہے وہ معنی کی ترجمانی میں ممد ثابت ہوتا ہے اور دُوری کا مفہوم محض اس آواز کی ادائیگی ہی سے ادا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ''جی'' یا ''جینا'' میں ''ج'' کے بعد کا طویل مصوتہ /ی/ تسلسل، حرکت اور روانی کی ترجمانی کرتا ہے جو زندگی کی علامت ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے /ؤ/ کی طرح /ی/ کی ادائیگی میں بھی تنفس کو بہت دیر تک قائم رکھا

/س/ ، /ش/ ، /ز/ ، /ذ/ ، /خ/ ، /غ/ ، /ف/ وغیرہ صفیری (Fricative) آوازیں ہیں جو دو اعضائے تکلم کے درمیان کے تنگ راستے سے، ہوا کی رگڑ (Friction) کے ساتھ باہر نکلنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ ان آوازوں کے استعمال اور ان کی تکرار و تکرر سے شعر میں ایک مختلف قسم کا صوتی تاثر پیدا ہوتا ہے جو سکوت و سکون، خاموشی، سرگوشی، پراسراریت اور سناٹے کے تاثر سے مطابقت رکھتا ہے۔ قدرتی مظاہر و مناظر کے بیان میں بھی ان اصوات سے بہت مدد ملتی ہے۔ ذیل کے الفاظ سے صفیری آوازوں کی صوتی رمزیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مثلاً، سکون، ساکن، ساکت، سنسان، سناٹا، خاموش، خاموشی، شام، شب، صحرا، دشت، صبا، سبزہ، شفق، نسیم، شبنم، اوس وغیرہ۔ ان الفاظ میں صفیری آوازوں بالخصوص /س/ اور /ش/ کا امتزاج و آہنگ اور تانا بانا امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ ان الفاظ کے معنی و مفہوم کے ساتھ صفیری آوازوں کی صوتی مطابقت بہت واضح ہے۔ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے، صفیری آوازیں سکوت، خاموشی، سرگوشی، اور پراسراریت کے مفہوم سے مطابقت رکھتی ہیں اور قدرتی مظاہر و مناظر کی کیفیات کے بیان میں معاون ثابت ہوتی ہیں، لیکن جب فضا پر سکوت طاری ہو، ماحول میں سناٹا چھایا ہو، اور فطرت خاموش ہو تو دل کی تیرگی اور بڑھ جاتی ہے، غم کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے اور ماحول کی اداسی دل کی اداسی کا استعارہ بن جاتی ہے۔ اسی لیے ان آوازوں کی صوتی رمزیت میں ایک ہلکی سی درد انگیزی اور Pathos کا عنصر بھی شامل ہے۔ ذیل کے دو بندوں میں صفیری آوازوں کی کثرت قابلِ توجہ ہے۔ یہاں ان آوازوں کی تکرار سے پیدا ہونے والے صوتی تاثر اور مفہوم کے ساتھ اس کے ربط کی بہت عمدہ مثال دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان بندوں کی ردیفوں میں /س/ کی آواز شامل ہے۔ اس کے علاوہ پہلے بند کے دو قافیوں میں بھی /س/ کی آواز پائی جاتی ہے۔ پہلے بند میں /س/، ش/ اور /غ/ کی آوازیں 15 بار اور دوسرے بند میں /س/ اور /ز/ کی آوازیں 8 بار استعمال ہوئی ہیں۔ دوسرے بند میں سناٹے کی کیفیت کے بیان میں /س/ کی آواز جو رول ادا کر رہی ہے وہ بہت واضح ہے:

ڈسے گا تیرہ شاموں کا سکوتِ بے کراں کس کو
بتائے گا غمیں بے داغ صبحوں کا سماں کس کو

جاسکتا ہے۔ ہر بند کے مصرعۂ آخر میں لفظ "جی" کی تکرار معنی کے تاثر کو حد درجہ بڑھا دیتی ہے اور یہ لفظ نظم کے کلیدی مصرعے یا فقرے کا ایک مرکزی لفظ بن جاتا ہے:

ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

ذیل کے مصرعے میں لفظ "ڈوب" میں /ڈ/ اور /ب/ کے درمیان کا طویل مصوتہ /و/ گہرائی کے مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے:

تڑپ باقی ہے دل میں ڈوب کر بھی پار اترنے کی

(7)

طویل مصوتوں کی صوتی رمزیت کو پہلوئی (Lateral) آواز /ل/ اور ارتعاشی (Trill) آواز /ر/ سے کافی تقویت ملتی ہے۔ /ل/ اور /ر/ کی صوتی رمزیت کا اندازہ ذیل کے الفاظ سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے جن کا مجموعی صوتی تاثر حرکت، ارتعاش اور لرزش سے عبارت ہے۔ یہ الفاظ ہیں، لہر، لہرانا، لہلہانا، ہلنا، ہلانا، لچکنا، کھلنا، لپکنا، پلٹنا، جھولنا، جُھلانا، اُچھلنا، چھلکنا، اچھالنا، پھسلنا، پھیلنا، پھیلانا، لرزنا، لرزش، لرزہ، زلزلہ، متزلزل وغیرہ۔ صوتی سطح پر ان الفاظ میں /ل/ کی آواز پائی جاتی ہے اور معنیاتی سطح پر یہ تمام الفاظ حرکت (Movement) کے مفہوم کی ترجمانی کرتے ہیں۔ صوت و معنی کا یہ فطری ارتباط زیرِ تجزیہ نظم کے ان قوافی میں دیکھیے جو جمود و تعطل کے برعکس حرکت کا تاثر ذہن پر قائم کرتے ہیں مثلاً، ملتا، کھلتا، ہلتا/ دھلاتی، جھلاتی، بلاتی /ملتی، ہلتی، کھلتی/ نکل، ٹل، بدل/ وغیرہ۔ ان میں سے ہر لفظ میں /ل/ کی آواز شامل ہے جو حرکت کی غمازی کرتی ہے اور حرکت زندگی کی علامت ہے، اور اسی زندگی کے ساتھ تمام حسرتیں، آرزوئیں اور تمنائیں وابستہ ہیں۔ اگر زندگی ہی نہ ہو تو یہ آرزوئیں اور حسرتیں کیوں کر ہوں۔ ذیل کے بندوں میں /ل/ کا صوتی تاثر دیکھیے:

مری خونیں نوا میں کوئی جوئے نغمہ آملتی
مرے بربط کی لرزش سے بھی کوئی شاخِ گل ہلتی
مرے انفاس کی گرمی سے بھی کوئی کلی کھلتی
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

سنائے گی صبا سرگوشیوں میں داستاں کس کو
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

ستم کس دل زدہ پر ڈھائیں گے راتوں کے سناٹے؟
کہاں، ہم راز مجھ سا پائیں گے راتوں کے سناٹے؟
کلیجہ تھام کر رہ جائیں گے راتوں کے سناٹے
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

(8)

حزنیہ اور غم انگیز لہجے کی تعمیر میں انفی آوازوں (Nasal Sounds) کی ترتیب و تنظیم، کثرتِ وقوع اور تکرار کو ایک خاص دخل ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ صوتی رمزیت کی سب سے اہم وجہ عضویاتی ہے، کیوں کہ زبان کی مختلف اصوات اعضائے تکلم کی مدد سے ہی مختلف مخارج سے ادا کی جاتی ہیں۔ اپنے مخارج اور طرزِ ادائیگی کی نوعیت اور خصوصیت کے سبب یہ آوازیں مخصوص معنی و مفہوم کی حامل بن جاتی ہیں۔ انفی آوازیں /م/ اور /ن/ ناک کے راستے سے ہوا کے اخراج سے پیدا ہوتی ہیں۔ چوں کہ منہ کے مقابلے میں ناک کا راستہ زیادہ پتلا، تنگ، لمبا اور ڈھکا ہوا ہے۔ اس لیے ناک کے راستے سے ہو کر گذرنے والی آوازوں میں ترنم، گونج، گنگناہٹ اور جھنکار پیدا ہو جانا لازمی امر ہے، اسی لیے انھیں غنائی آوازیں بھی کہتے ہیں۔ ان آوازوں سے غم و اندوہ کی ترجمانی اور حزن و یاس کی کیفیات کے اظہار میں بھی مدد ملتی ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ نغمہ جتنا زیادہ پرسوز اور غم ناک ہوگا ان آوازوں کا استعمال اسی کثرت سے ہوگا۔ ان آوازوں کو اپنے مفہوم کی ترجمانی میں انفیائے گئے (Nasalized) مصوتوں سے بہت مدد ملتی ہے۔ اردو مصوتوں کی یہ خصوصیت ہے کہ ان میں غنائیت (Nasalization) پیدا کی جاسکتی ہے مثلاً، ہے سے ہیں، تھی سے تھیں، آئی سے آئیں، وغیرہ۔ انفی مصمتے اور غنائیت رکھنے والے مصوتے جب ساتھ مل کر آتے ہیں تو ان کیفیات کے اظہار میں شدت اور زور پیدا کر دیتے ہیں۔ زیرِ تجزیہ نظم میں ایسے بندوں کی تعداد جن کے قوافی مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں 39 ہے۔ ان میں سے 11 بندوں کے قوافی کے مصوتوں میں غنائیت پائی جاتی ہے، اور ایسے بند جن کی ردیفیں

مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں 35 ہیں۔ ان میں سے سات بندوں کی ردیفوں کے مصوتوں میں غنائیت پائی جاتی ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی قوافی و ردیف کے آخر میں واقع ہونے والے مصوتوں میں غنائیت کا تناسب تقریباً 25 فی صد ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جو صوتی تاثر قوافی و ردیف کے آخر میں طویل مصوتوں کی کثرتِ وقوع سے پیدا ہوتا ہے اس میں مصوتوں کی غنائیت کو بھی دخل ہے۔ ذیل کے بند میں انفی آوازوں، نیز غنائیت رکھنے والے مصوتوں کے اجتماع اور ان کی تکرار و تکرر سے جو صوتی آہنگ ابھرتا ہے اس سے نہ صرف نغمگی کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ حزنیہ کیفیت کے اظہار میں بھی شدت پیدا ہو جاتی ہے:

کہاں سر پھوڑنے اپنا غم و آلام جائیں گے؟
کسے مامن بنائیں گے؟ کہاں ڈیرا جمائیں گے؟
بہت ڈھونڈیں گے اس دم ساز کو، لیکن نہ پائیں گے
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

اس بند میں /م/ کی آواز 6 بار، /ن/ کی آواز 6 بار اور غنائیت (نون غنہ) 7 بار استعمال ہوئی ہے۔ اس نظم میں بہت کم بند ایسے ہیں جن میں ان آوازوں کا تناسب اتنا زیادہ ہے، لیکن جہاں جہاں بھی ان آوازوں کا استعمال زیادہ ہوا ہے، لہجے میں نغمگی اور جھنکار پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ شدتِ تاثر میں بھی اضافہ ہو گیا ہے۔ اس نوع کے دو بند اور ملاحظہ ہوں:

ابھی میرے تعاقب میں ہیں فریادوں کی آوازیں
مرے مصلوب نغمے حشر زا ہیں میرے کانوں میں
مرے لب بستہ نالوں کو یہ ضد ہے آسماں چھولیں
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

یہ جی میں ہے کہ اک دل دوز نغمہ جھوم کر گاؤں
زمانے کے جگر میں کوئی نادر شعلہ بھڑکاؤں
ضمیرِ وقت میں خنجر کی صورت گڑ کے رہ جاؤں
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

اس نظم کے آخری بند کے تیسرے مصرعے میں /م/، /ن/ اور غنائیت کے صوتی سانچوں کی تکرار سے ایک خاص نوع کا صوتی وسمائی تاثر اور ایک مخصوص قسم کی اظہاری کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ع

مجھے جینا نہیں آیا، مجھے جینا نہیں آیا

لفظ "مجھے" میں /م/ کے استعمال کے ساتھ "جینا" میں /ن/ اور پھر فوراً ہی "نہیں" میں /ن/ کا استعمال، نیز اسی لفظ میں نونِ غنہ کا استعمال اور ان تمام آوازوں کی مصرعے کے جزو ثانی میں من و عن تکرار؛ ان سب سے مل کر جو صوتی نمونہ (Pattern) تیار ہوتا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ یہی صوتی نمونہ حزنیہ لہجے اور لحن کی تعمیر و تشکیل میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ یہ مصرعہ اس نظم کے نفسِ مضمون اور مفہوم سے بہت قربت رکھتا ہے اور نظم کے تکراری مصرعے "ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا" کے بعد (جو ایک کلیدی مصرعے کی حیثیت رکھتا ہے)، یہ اس نظم کا سب سے زیادہ Thematic مصرعہ ہے:

ابھی میرے دنوں میں روزِ آدینہ نہیں آیا
مری جھولی میں اب تک میرا روزینہ نہیں آیا
مجھے جینا نہیں آیا، مجھے جینا نہیں آیا
ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا

چوں کہ زبان بنیادی طور پر ایک روایتی اور خود اختیاری نظام ہے، اس لیے کسی بھی زبان کی صوتی رمزیت اس زبان کا پورے طور پر احاطہ نہیں کر سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ایک آواز جو کسی خاص لفظ میں کسی خاص مفہوم کے ساتھ مطابقت رکھتی ہے۔ بہت سے دوسرے الفاظ میں اس مفہوم کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتی۔ یا کسی لفظ میں اگر کوئی مفہوم کسی خاص آواز کے ذریعے ادا ہوا ہے تو ہر جگہ اس مفہوم کی ادائیگی کے لیے اسی مخصوص آواز کا سہارا لینا کوئی لازمی امر قرار نہیں پاتا، تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ "وقت کی بانہوں میں" میں طویل مصوتوں اور بعض مصمتوں کا مختلف حالات اور مختلف سیاق و سباق میں کثرت و تکرار کے ساتھ واقع ہونا خالی از علت نہیں۔ اس کی توجیہ نظم کے نفسِ مضمون اور معنی و مفہوم کے ساتھ گہرے ربط سے بہ خوبی کی جا سکتی ہے۔

حواشی

-1 ملاحظہ ہو اوٹو جسپرسن (Otto Jesperson) کی کتاب Language, its Development and Origin، طبع دوازدہم (لندن: جارج ایلن اینڈ انون، 1964)، ص 396-411۔

-2 بہ حوالہ سید سلیمان ندوی (مرتب)، 'انتخابات شبلی' (اعظم گڑھ: معارف پریس، 1950)، ص 71۔

-3 ایضاً۔

-4 مسعود حسین خاں بھی اس خیال سے متفق نظر آتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ان کی تصنیف 'شعر و زبان' (حیدرآباد، 1966)، ص 28۔

(1984، نظر ثانی 2010)

دکنی اسلوبیات

دکن میں اردو زبان کے آغاز و ارتقا کی تاریخ نہایت قدیم ہے۔ اردو زبان نے سرزمینِ دکن میں اپنے ارتقا کے دوران جو قابلِ قدر ادبی کارنامے انجام دیے ہیں، اردو ادب کی تاریخ میں ان کی حیثیت ایک نہایت شاندار اور روشن باب کی ہے۔ دکنی اردو زبان و ادب کی تاریخ کئی صدیوں پر محیط ہے۔ بہمنی سلطنت کے قیام (1347) سے لے کر اورنگ زیب کی وفات (1707) تک دکن میں ادبی و شعری تصانیف کا ایک لامتناہی سلسلہ پایا جاتا ہے، جب کہ شمالی ہندوستان میں اس طویل عرصے کے دوران میں صرف چند تصانیف کا ہی سراغ مل سکا ہے۔ دکن کے ادبی سرمائے میں جہاں مثنوی، قصیدہ، غزل، مرثیہ اور رباعی جیسی اصناف شامل ہیں وہاں 'سب رس' (ملا وجہی)، 'معراج العاشقین' (شاہ مخدوم حسینی)، 'شمائل الاتقیا' (میراں یعقوب)، 'کلمۃ الحقائق' (برہان الدین جانم) اور 'گنج مخفی' (امین الدین علی اعلیٰ) جیسے نثری شہ پارے بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ دکنی ادب کا مطالعہ اب تک زیادہ تر تاریخی اور لسانیاتی نقطۂ نظر ہی سے کیا گیا ہے اور دکنی زبان میں ظہور پذیر ہونے والی لسانی تبدیلیوں، نیز لسانیاتی خصوصیات ہی پر عالموں کی توجہ مرکوز رہی ہے۔ خالص ادبی اور تنقیدی نقطۂ نظر سے دکنی ادب کے مطالعے کی اہمیت بہت کم رہی ہے، اور دکنی ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی تو ابھی ابتدا بھی نہیں

ہوئی ہے۔ دکنی اردو متون کی تدوین کے وقت بعض اوقات مرتبین ضمناً ان کی ادبی خصوصیات پر بھی روشنی ڈالتے ہیں، لیکن فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style-features) اور اس کے اسلوبیاتی پہلوؤں کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ تدوینِ متن کے دوران متن کی تحقیقی چھان بین، اس کے زمانۂ تصنیف، مصنف کے احوال و کوائف، مخطوطے کی عام کیفیت، املا اور کتابت کے مسائل نیز لسانیاتی خصوصیات ہی کو زیادہ تر اہمیت دی جاتی ہے۔ شاید ہی کسی مرتب نے تدوینِ متن کے دوران فن پارے کے اسلوب سے بھی بحث کی ہو یا اس کی اسلوبیاتی خصوصیات کو بھی بیان کیا ہو۔

یہاں دکنی اردو ادب کی لسانی خصوصیات اور اسلوبیاتی خصوصیات کے درمیان فرق کو واضح کر دینا ضروری ہے۔ دکنی ادب کی لسانی خصوصیات سے مراد دکنی زبان کی وہ امتیازی خصوصیات ہیں جو شمالی ہند کی اردو میں ناپید ہیں، جب کہ دکنی ادب کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تعلق دکنی ادب میں زبان کے تخلیقی و جمالیاتی استعمال کی نہج، نوعیت اور اسلوبی خصائص سے ہے۔ مثال کے طور پر /ق/ کی /خ/ میں تبدیلی، جیسے عقل سے ''اخل''، وقت سے ''وخت'' یا ''اں'' کے اضافے کے ساتھ جمع کی تشکیل، مثلاً لوگاں، باتاں، راتاں وغیرہ یا صیغۂ ماضی مطلق بناتے وقت فعل امر کے بعد ''یا'' کا اضافہ مثلاً، کہیا، چلیا، بولیا، وغیرہ کو ہم دکنی اردو کی امتیازی لسانی خصوصیات کہیں گے، نہ کہ اسلوبی خصائص۔

(2)

اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ اسلوبیات سے یہاں مراد 'لسانیاتی اسلوبیات' ہے جو 'ادبی اسلوبیات' سے مختلف ہے۔ لسانیاتی اسلوبیات کی تمام تر بنیاد جدید لسانیات کے اصولوں پر رکھی گئی ہے۔ اس کا ارتقا بھی جدید لسانیات کے ارتقا کے بعد عمل میں آیا۔ لسانیات جدید اپنے شاخ در شاخ سلسلوں سمیت خالص بیسویں صدی کی ایجاد ہے اور لسانیاتی اسلوبیات بیسویں صدی کے نصفِ دوم کی اختراع ہے۔ لسانیاتی اسلوبیات، ادبی اسلوب کے توضیحی و تجزیاتی مطالعے کا نام ہے۔ اس میں زبان کے ادبی و جمالیاتی استعمال کا مطالعہ خالص لسانیاتی نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے جس میں سائنسی، معروضی اور منظم طریق کار اختیار کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی

اسلوبیات، ادبی اسلوبیات سے ان معنوں میں بھی مختلف ہے کہ ادبی اسلوبیات کا تعلق بیان وبلاغت اور صنائع وبدائع سے ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات ادبی زبان کی توضیح، اسلوبی خصائص کی شناخت نیز ادب میں زبان کے تخلیقی وجمالیاتی استعمال کے امکانات سے سروکار رکھتی ہے۔ ادبی اسلوبیات میں 'حرف' اور 'لفظ' کے تصور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات میں 'حرف' کی جگہ 'صوت' کو بنیادی اکائی مانا گیا ہے۔ اپنے مزاج کے اعتبار سے ادبی اسلوبیات تاثراتی اور تشریحی ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات بنیادی طور پر معروضی اور تجزیاتی ہے۔ ادبی اسلوبیات کا تعلق روایتی تنقید سے ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ ہے۔ لسانیاتی اسلوبیات کی تمام تر بنیاد لسانیات کے اصولوں پر رکھی گئی ہے، اسی لیے اسلوبیاتی تجزیے کے لیے لسانیات کا پہلے سے ٹھوس علم ہونا نہایت ضروری ہے۔ ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ، زبان کے لسانیاتی تجزیے کے دوش بدوش کام کرتا ہے، یعنی شعروادب کا مطالعہ صوتیات کی سطح پر بھی ہوسکتا ہے اور لفظیات، صرف ونحو اور معنیات کی سطحات پر بھی۔ اسلوبیاتی مطالعے کا مقصد فن پارے کا محض لسانیاتی تجزیہ نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ پہلے بھی کہا جاچکا ہے کہ اس تجزیے کے ذریعے فن پارے کے اسلوبی خصائص کا پتا لگانا مقصود ہے جن کی وجہ سے وہ فن پارہ دوسرے فن پارے سے ممیز وممتاز ہوجاتا ہے، اور اس کے خالق کو انفرادی حیثیت حاصل ہوجاتی ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ کسی فن پارے کی انفرادیت کا تعین ہم اس کے اسلوب اور اسلوبیاتی خصائص ہی کی بنیاد پر کرسکتے ہیں۔ اسلوب کی تعمیر وتشکیل میں زبان جو کردار ادا کرتی ہے اس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیاتی تجزیے اور اسلوبیاتی خصوصیات کی شناخت ودریافت سے ادبی فن پارے کی تحسین میں مدد ملتی ہے۔ چنانچہ اسلوبیاتی تجزیے کے ذریعے سے ہم ادب سے بہتر طور پر محظوظ اور لطف اندوز ہوسکتے ہیں۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ اسلوبیاتی مطالعہ ادبی تنقید کی معاونت کرتا ہے۔ یہ ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔

چونکہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے ادب وشعر میں ظہور پذیر ہونے والے لسانیاتی اور اسلوبیاتی خصائص سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان خصائص کا مطالعہ وتجزیہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ اس تجزیے میں ایک ماہر لسانیات یا اسلوبیاتی نقاد جو کردار ادا کرتا ہے اس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔ ایک ماہر لسانیات کی ادب میں دلچسپی محض اس لیے ہوسکتی ہے کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے یعنی ادب زبان کو اپنے میڈیم (Medium) کے طور پر استعمال کرتا ہے اور زبان لسانیات کا مواد وموضوع (Subject-matter) ہے، اس لیے ادب اور لسانیات کے درمیان گہرے رشتے کا پایا جانا امر لازمی ہے۔

زبان کا اگر ایک طرف مواد وموضوع کے اعتبار سے لسانیات سے براہِ راست تعلق ہے تو دوسری جانب ذریعۂ اظہار ہونے کی وجہ سے ادب سے بھی اس کا نہایت گہرا اور مربوط رشتہ ہے۔ اسی طرح اگر ایک طرف اسلوبیات کا سرا لسانیات سے ملتا ہے تو دوسری جانب ادب سے بھی اس کا رشتہ استوار ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اسلوبیات نے پچھلے چند دہوں کے دوران تنقیدِ شعر کی ایک نئی راہ متعین کی ہے اور ادبی تنقید کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بقول مسعود حسین خاں "یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔"(1)

(3)

جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے، ادب کا اسلوبیاتی مطالعہ، مطالعۂ زبان یعنی لسانیات کی مختلف سطحات پر کیا جاتا ہے۔ اس مطالعے کی پہلی سطح صوتیات ہے۔ دکنی ادب کے صوتیاتی مطالعے کی بنیاد دکنی اردو کے صوتیاتی نظام پر قائم کی جاسکتی ہے جس میں مصمتے بھی ہیں اور مصوتے بھی۔ مصمتوں میں ہکار آوازیں بھی ہیں اور کوز، صفیری اور بندشی آوازیں بھی۔ اردو کے صوتیاتی نظام کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عربی، فارسی اور ہند آریائی کی الگ الگ آوازیں شامل ہیں، اور ایسی آوازیں بھی ہیں جو ان میں سے دونوں یا تینوں زبانوں میں مشترک ہیں۔ اردو کی کوز (Retroflex) اور ہکار آوازوں (Aspirates)، مثلاً ٹ، ڈ، ڑ اور پھ، بھ، تھ، دھ وغیرہ کا تعلق خالص ہند آریائی سے ہے۔ انھی آوازوں کے تانے بانے سے یا ان کے باہمی ربط واتصال، نیز ان کی مخصوص ترتیب وتنظیم اور تکرار سے شعر کے صوتی نمونے (Phonological Patterns) تیار

ہوتے ہیں اور شعر کے صوتی آہنگ کی تشکیل عمل میں آتی ہے جن کے مطالعے اور تجزیے سے صوتی سطح پر شعر کے اسلوبیاتی خصائص کا تعین کیا جاسکتا ہے۔

دکنی ادب کی ایک اہم خصوصیت اس کی ہندی آمیز زبان ہے جس کا سلسلہ ہندی کی شعری روایت اور ہندو مذہبی تصورات سے بھی جاملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دکنی ادب کے صوتی آہنگ میں ہندی نژاد کوز اور ہکار آوازیں بہت اچھی طرح کھپ سکی ہیں۔ اس کے برعکس اردو کی ایرانی شعری روایت میں کوز آوازیں پیوست نہیں ہوسکی ہیں۔ غالب اور اقبال اردو کے دو ایسے شاعر گذرے ہیں جن کی شاعری کا صوتی آہنگ کوز آوازوں کے تانے بانے سے یکسر خالی ہے۔ مسعود حسین خاں غالب اور اقبال کے کلام کے صوتی تجزیوں کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

''صفحے کے صفحے الٹتے چلے جایئے ٹ، ڈ، ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوان غالب میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔''(2)

کوز آوازوں سے تشکیل پانے والے تتسم اور تدبھو الفاظ دکنی ادب کے ہر دور اور ہر مصنف کے یہاں بہ کثرت پائے جاتے ہیں۔ جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، دکنی ادب ہندی شعری روایت اور ہندو فلسفے سے بھی مملو ہے، لہٰذا اس روایت کی صوتی عکاسی اور اس فلسفے کی صوتی ترجمانی کوز اور ہکار آوازوں کے استعمال کے بغیر ممکن نہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دکنی ادب کے صوتی آہنگ میں ان آوازوں کے تار و پود اور تانے بانے کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ مختلف دکنی تصانیف سے کوز یا معکوسی آوازوں پر مشتمل چند الفاظ یہ ہیں:

اکنڈ (سالم)، ویکنٹھ (جنت)، برمنڈ (کائنات)، ٹھار (جگہ)، ٹھانوں (جگہ)، منڈل (گھیرا)، درشٹ (نظر)، کوٹ (قلعہ)، منڈپ (عارضی سائبان)، ناڑ (نبض)، پرگٹ (ظاہر)، باٹ (راستہ)، بھینٹ (ملاقات)، دیوٹ (چراغ)، ڈونگر (پہاڑ)، مکٹ (تاج)، بھنڈار (ذخیرہ)، نپٹ (بہت)، پٹ (تخت)، پنڈ (جسم)، کھنڈی (تلوار)، گھٹ (جسم، دل)، بھرشٹ (خراب)، تٹ (کنارہ)، ناٹک (ڈرامہ)، وغیرہ۔

اردو کی تین کوز آوازوں ٹ، ڈ، ڑ کے علاوہ ایک انفی کوز آواز ݨ بھی ہے جو خاص

طور پر سنسکرت زبان سے مخصوص ہے۔ اس کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اسے اردو نے اپنے ارتقا کے کسی بھی دور میں اختیار نہیں کیا۔ لیکن بدیع حسینی کی تحقیق کے مطابق قدیم دکنی میں یہ آواز موجود تھی۔ انھوں نے میراں یعقوب کی 'شمائل الاتقیا' مرتب کرتے وقت اس کے مقدمے میں لکھا ہے کہ ''اور مخطوطوں کی طرح شمائل الاتقیاء میں بھی یہ نون ملتا ہے۔''(3)

کوز آوازوں کی طرح ہندی کی ہکار آوازیں مثلاً بھ، تھ، دھ، چھ، جھ، کھ، گھ، وغیرہ بھی دکنی شعریات کے صوتی آہنگ کا جزو لاینفک ہیں۔ ہکار آوازوں سے تشکیل شدہ ان گنت تتسم اور تدبھو الفاظ سنسکرت اور پراکرت سے آکر دکنی ادب کے ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہوگئے ہیں۔ ہکار آوازوں کے سلسلے میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ بعض الفاظ میں ان کی ہکاریت زائل ہو جاتی ہے۔ مثلاً مج (مجھ)، کچ (کچھ)، تج (تجھ)، دک (دکھ) وغیرہ میں ہکاریت کا عنصر معدوم ہو گیا ہے، لیکن یہ بات صرف ادبی زبان سے مخصوص نہیں، بلکہ دکنی اردو کا یہ ایک عام لسانی رجحان ہے۔

ہکار آوازوں سے تشکیل پانے والے دکنی ادب سے مخصوص کچھ الفاظ یہ ہیں:

اندھکار (اندھیرا)، پرگھٹ (ظاہر)، بھئیں (زمین)، آدھار (بنیاد)، بکھان (بیان)، انجھو (آنسو)، پرتھمی (زمین)، کرودھ (غصہ)، دھن (دولت)، مکھ (منہ)، کھنڈ (حصہ)، بھار (بوجھ)، بھید (راز)، ادھک (زیادہ)، چھند (فریب)، چھب (انداز)، الکھ (زلف)، بھال (پیشانی)، کنٹھ (گلا)، گمبھیر (گہرا)، وغیرہ۔

کوز اور ہکار آوازوں سے ترکیب پانے والے الفاظ سے قطع نظر دکنی اردو ادب میں ایسے سنسکرت اور ہندی الفاظ کی تعداد اور بھی زیادہ ہے جو ان آوازوں سے مرکب ہیں جو ہندی فارسی اور ہندی عربی میں مشترک ہیں۔ مثلاً /ن/ کی آواز عربی، فارسی اور ہندی تینوں زبانوں میں مشترک ہے، مثلاً نوم (عربی)، نان (فارسی) اور ناری (ہندی)۔ ہندی فارسی اور ہندی عربی مشترک آوازیں تعداد میں 17 ہیں، یعنی ب پ ت ج چ د ر س ش ک گ ل م ن و ہ ی۔ ان آوازوں کے تانے بانے سے جب کوئی ہندی لفظ تشکیل پاتا ہے تو اس کا صوتی آہنگ بھی ہندی کہلائے گا، نہ کہ عربی یا فارسی۔ ہر چند کہ عربی فارسی میں بھی یہ آوازیں مشترک ہیں۔ ایسے کچھ

الفاظ کی مثالیں دکنی ادب میں حسب ذیل ہیں:

جیو، جیون، سیوک، گیان، چرن، بالک، پرکار، کمل، کال، سنسار، روپ، سروپ، دیپ، اُپجا، جل، پوجا، دان روگ، ماتا، گگن، کلا، یون، نیر، نرمل، امرت، داس، نین، ترون، گج، چمپا، سندر، مایا، گن، انوپ، اچل، مدن، چندن، جگت، موتی، درپن، انت، بل، نراکار، روگ، اوتار، پتی ورتا، ستونت، سُورگ، سپن، انگ، مارگ، ناس، سور، دیا، چِتر، اُتم، پون، ورس، نراسا، نیہ، بیدی، اگن، بس، پُرش، آسا، استری، آکاش، پران، پرکاش، دوس، رت، سر پر، جنم، لوک، بچن، الاس، پربت، وغیرہ۔

اردو شاعری کے صوتی آہنگ میں غیر مسموع لہاتی بندشی آواز /ق/ کو ایک نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ آواز عربی زبان سے مخصوص ہے۔ اردو لہجے کو نفیس، شستہ، معیاری اور شہری بنانے میں اس آواز کا خاصا دخل ہے۔ لیکن جس طرح پنجابی اردو دانوں میں یہ آواز مفقود ہے، اسی طرح دکنی اردو بولنے والوں میں بھی اس آواز کا وجود معدوم ہے، لہٰذا دکنی شعر و ادب کے صوتی آہنگ کا صحیح تصور /ق/ کی آواز کو اس کے صوتی نظام سے خارج کرنے کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔ اس کا اثر یہ ہوگا کہ دکنی کے صوتی آہنگ میں صفیری آواز /خ/ کا تکرر (Frequency) بڑھ جائے گا جس سے اس کے صوت جمالیاتی تاثر میں بھی اضافہ ہوگا، کیوں کہ /ق/ کی آواز دکنی اردو میں /خ/ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ دکنی کے صوتی آہنگ میں صفیری آواز /ژ/ بھی ایک طرح سے مفقود ہے۔ ہندی کے ذخیرۂ الفاظ کا دکنی ادب میں اتنا زیادہ عمل دخل ہے کہ صفحے کے صفحے پلٹنے پر بھی /ژ/ سے مرکب الفاظ دکنی شاعری میں نہیں ملتے۔ جس طرح /ق/ ایک خالص عربی آواز ہے، اسی طرح /ژ/ ایک خالص فارسی آواز ہے اور اس سے تشکیل پانے والے الفاظ آج کی معیاری اردو میں بھی صرف چند ہیں، مثلاً مژگاں، ژالہ، اژدہا، پژمردہ، وغیرہ۔ لیکن ان الفاظ میں اگر /ژ/ کو /ز/ سے بدل دیا جائے تو اردو کا صوت جمالیاتی آہنگ بُری طرح مجروح ہو جائے گا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان کے صوتی آہنگ کی امتیازی شان عربی فارسی کی چھے آوازوں یعنی /ف/، /ز/، /ژ/، /خ/، /غ/ اور /ق/ سے ہی قائم ہے جن میں سے دو آوازیں یعنی /ق/ اور /ژ/ دکنی کے صوتی آہنگ سے خارج ہو جاتی ہیں۔ باقی ماندہ چار عربی فارسی آوازوں یعنی /ف/، /ز/، /غ/ اور /خ/ سے ترکیب پانے والے الفاظ دکنی ادب میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔

لیکن ان آوازوں کے بغیر بھی دکنی شعری آہنگ بدستور قائم رہتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ دکنی ادب کا بنیادی صوتی آہنگ ہندی نژاد ہے۔ اس صوتی آہنگ کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہنسلی تجھ گل میں دیکھ کہتے ہیں
چاند سیں مکھ کا ہے گا یو ہالا

(ولی)

پہاڑاں تیرے داس کہواویں سب
چل آوے، کہے تو ں تو چل آویں سب

(غواصی)

تج یاد بنا ہور مجے کام نہیں
نس جاگتے جاتی ہے، دن آرام نہیں

(ملاوجہی)

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک تل جیا جائے نا

(محمد قلی قطب شاہ)

پیارے تج بن نیند تک نیناں میں مُج آتی نہیں
رینی اندھاری کٹھن تج بن کٹی جاتی نہیں

(محمد قلی قطب شاہ)

رہن نا سکے من پیا باج دیکھے
ہووے تن کوں سکھ جب ملے پیو پیالا

(محمد قلی قطب شاہ)

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دکنی ادب کے تشکیلی دور میں سنسکرت اور ہندی

نژاد الفاظ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ شری رام شرما نے اس کی دو وجہیں بیان کی ہیں:(4) پہلی وجہ تو یہ ہے کہ جن صوفی بزرگوں نے ابتدائی زمانے میں دکنی کے ذریعے اپنے سلوک و عرفان کو بیان کیا وہ ہندوستان کے ویدانت اور فلسفے سے واقف تھے۔ انھوں نے اسلامی افکار کے ساتھ ہندوستان کے قدیم اور مروج فلسفے کے امتزاج کی کوشش کی۔ اس آمیزش کی بنا پر انھوں نے ہندوستان کے فلسفے میں استعمال شدہ اصطلاحوں کو قدرے ردو بدل کے ساتھ قبول کر لیا۔ اسی لیے ان کے کلام اور اقوال میں سنسکرت کے خالص الفاظ کی جنھیں 'تتسم' کہتے ہیں، افراط ہے۔ اس کی دوسری وجہ یہ ہے کہ دکنی کے مشہور شعرا سنسکرت ادبیات سے بھی متعارف تھے جس نے ان کی تصانیف کو سنسکرت کے متعدد خالص الفاظ عطا کیے۔ لیکن قدیم دکنی اردو ادب میں سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ کے کثرتِ استعمال کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ جس زبان کو دکنی مصنفین نے ادبی اظہار کا وسیلہ بنایا تھا وہ ایک خام اور ناپختہ زبان تھی جو اپنے تشکیلی اور ارتقائی مراحل سے ابھی گزر رہی تھی کہ اسے تحریر کا جامہ پہنا دیا گیا۔ اس زبان کے تلفظ و املا کے نہ تو ابھی اصول مقرر ہوئے تھے اور نہ اس کی معیار بندی عمل میں آئی تھی۔ یہ ایک ایسی زبان تھی جو نہ صرف خام اور ناپختہ تھی بلکہ سیال حالت میں بھی تھی۔

(4)

شعر کے صوتی آہنگ کی تعمیر و تشکیل میں آوازوں کے انتخاب، الفاظ میں ان کی ترتیب و تنظیم اور تکرار کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ شعر کی موسیقیت، ترنمی کیفیت اور غنائیت کا انحصار بہت کچھ اصوات کی تکرار و تکرر پر منحصر ہوتا ہے جس سے بعض اوقات شعر کی فکری اور معنوی اثریت میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ صوتی تکرار مصمتی (Consonantal) بھی ہو سکتی ہے اور مصوتی (Vocalic) بھی۔ مصمتی تکرار کو تجنیسِ صوتی یا Alliteration بھی کہتے ہیں جس میں قریب الوقوع الفاظ متجانس آواز سے شروع ہوتے ہیں جس سے شعر میں ایک مخصوص قسم کا صوتی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ دکنی ادب میں اس کی نہایت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے درج ذیل شعر کے پہلے مصرعے میں /پ/ کی تکرار اور دوسرے مصرعے میں /ج/ کی تکرار سے نہایت دلکش صوتی آہنگ ابھرتا ہے:

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پ پ پ
پیا باج یک تل جیا جائے نا
ج ج

اس شعر کے پہلے مصرعے میں پیا اور پیالہ کی ابتدا میں /پ/ کی تکرار پائی جاتی ہے اور دوسرے مصرعے میں جیا اور جائے کی ابتدا میں /ج/ کی تکرار پائی جاتی ہے۔ تجنیسِ صوتی سے قطع نظر اس شعر کے پہلے مصرعے میں پیا بمعنی 'محبوب' اور پیا بمعنی 'پینا' (فعل) میں تجنیس تام بھی ہے۔ مصمتی تکرار کی چند اور مثالیں یہ ہیں:

1- /ش/ کی تکرار:

شراب شوق میں سرشار ہیں ہم
کبھو بے خود کبھو ہشیار ہیں ہم

(ولی)

2- /خ/ کی تکرار:

خوبرو خوب کام کرتے ہیں
یک نگہ میں غلام کرتے ہیں

(ولی)

3- /م/ کی تکرار:

ترے دو نین ہیں مدمست متوال
ترے دو گال ہیں خوبی کے گلال

(محمد قلی قطب شاہ)

4- /ن/ کی تکرار:

رکھے نار وو ناز سوں چگ جہاں
سورج چاند سجدا کریں آ وہاں

(وجہی)

مصمتی تکرار کی ایک صورت یہ بھی قرار پاتی ہے کہ وہ الفاظ شعر میں قوافی کے علاوہ بھی ہم قافیہ بن جاتے ہیں، مثلاً:

1- مشتاق/عشاق:

مدت ستی مشتاق ہیں عشاق جفا کے
بے داو کہ وو ظالم بے داو نہ آیا

(ولی)

2- یار/دلدار:

اگر یار دلدار ہور اہل ہے
تو یو کام کرنا بہوت سہل ہے

(وجہی)

3- محبت/لذت:

محبت کی لذت فرشتاں کو نیں ہے
بہت سعی سوں میں سو لذت پچھائی

(محمد قلی قطب شاہ)

مصمتی تکرار سے قطع نظر، مصوتی تکرار (Assonance) سے بھی شعر میں ایک مخصوص قسم کا صوتی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ ایک ہی مصوتہ (Vowel) قریب الوقوع الفاظ یا قریب الوقوع صوتی ارکان میں بار بار دہرایا جاتا ہے، مثلاً:

ساقیا آ شراب ناب کہاں

(محمد قلی قطب شاہ)

اس مصرعے کے ہر لفظ میں طویل مصوتہ /آ/ کی تکرار پائی جاتی ہے، یعنی سا، یا، آ، را، نا، کہا۔ اس طرح پانچ الفاظ پر مشتمل اس مصرعے میں طویل مصوتہ /آ/ چھے بار استعمال ہوا ہے۔

اسی طرح ذیل کے شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں سکھی، دیکھی، اور سریجن میں طویل مصوتہ /ای/ اور مصرعۂ ثانی میں سوں، کوں اور سوں میں طویل مصوتہ /او/ کی تکرار پائی جاتی ہے:

سکھی میں خواب میں دیکھی سریجن آئے ہیں جانو
اوچا کر پیار سوں مج کوں گلے سوں لائے ہیں جانو

(ہاشمی)

مصوتی تکرار کی کچھ اور مثالیں یہ ہیں:

1- /اے/ کی تکرار:

محبت کے مرے دعوے پہ نا ہووے سند مجھ کوں
لکھیا ہوں صفحۂ ہستی پہ خونِ دل سے نام اس کا

(ولی)

2- /ای/ کی تکرار:

کہ میں ہوں بنی بالی تیری پرت کی
ای تے لگی ہے تماری خماری

(محمد قلی قطب شاہ)

صوتی تکرار کے مطالعے اور تجزیے کو اسلوبیاتی تنقید میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے، کیوں کہ صوتی تکرار شعری اظہار کی ایک خوبی تسلیم کی گئی ہے جو زبان کو حسن و سلیقے کے ساتھ استعمال کرنے ہی سے ظہور میں آتی ہے۔ صوتی تکرار کی بے شمار قسمیں ہیں اور دکنی شاعری میں اس کی بہت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں، لیکن ان تمام اقسام کا یہاں احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ شعر کی صوتی تکرار کا ذکر بیان و بدیع کی قدیم کتب میں بھی ملتا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قدما کا بھی اس ضمن میں مشاہدہ بہت گہرا تھا۔

شعر کے صوتی آہنگ میں قوافی و ردیف کے صوتی آہنگ کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ شعر کا بنیادی صوتی آہنگ دراصل قوافی و ردیف کے صوتی آہنگ سے ہی تشکیل پاتا ہے۔ قوافی و ردیف میں آوازوں کی اندرونی تنظیم سے جو موسیقیت اور نغمگی برآمد ہوتی ہے، دکنی شعرا نے اس سے بھرپور کام لیا ہے۔

دکنی شعرا کی غزلوں کے صوتی آہنگ کا مطالعہ و تجزیہ قوافی و ردیف کے درمیان لگائی

جانے والی گرہ کے نقطۂ نظر سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اگر قافیہ مصوتے (Vowel) پر ختم ہو اور ردیف مصمتے (Consonant) سے شروع ہو تو قافیے اور ردیف کے درمیان صوتی گرہ بہت کامیابی کے ساتھ لگائی جاسکتی ہے۔ دکنی شاعروں کے یہاں اس کا اکثر و بیشتر التزام پایا جاتا ہے، لیکن دکنی شاعروں کے دواوین میں ایسی غزلیں بھی ہیں جن میں صوتی گرہ کی یہ صورت نہیں پائی جاتی، مثلاً قوافی اگر مصمتے پر ختم ہوتے ہیں تو ردیف مصمتے ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔ جہاں جہاں یہ صورت پیدا ہوئی ہے، شعر میں ایک قسم کی ثقالتِ صوتی پیدا ہو گئی ہے اور شعر کی روانی، لے اور نغمگی بری طرح مجروح ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر محمد قلی قطب شاہ کی غزل —

ساقیا آ شراب ناب کہاں

میں قافیہ ناب، مصمتہ /ب/ پر ختم ہوتا ہے اور ردیف کہاں ایک دوسرے مصمتے /ک/ سے شروع ہوتی ہے جس سے شعر کی ترنمی کیفیت، لے اور روانی بری طرح مجروح ہوتی ہے اور ثقالتِ صوتی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ اس غزل کا مقابلہ اگر محمد قلی قطب شاہ کی ایک دوسری غزل:

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک تل جیا جائے نا

سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس میں قوافی و ردیف کے درمیان صوتی گرہ کتنی کامیابی کے ساتھ لگائی گئی ہے۔ یہاں قوافی پیا، جیا، وغیرہ طویل مصوتے /آ/ پر ختم ہوتے ہیں اور ردیف جائے نا مصمتے /ج/ سے شروع ہوتی ہے۔ دکنی شاعروں کی نمائندہ غزلوں میں قوافی و ردیف کے درمیان صوتی گرہ کا زیادہ تر یہی نمونہ (Pattern) پایا جاتا ہے۔

دکنی شعر و ادب میں اسلوبیاتی تجزیوں کے بھرپور امکانات پائے جاتے ہیں، چنانچہ لسانیات کی ہر سطح پر دکنی فن پاروں کے اسلوبیاتی خصائص کی شناخت ممکن ہے۔ لیکن اس مختصر مقالے میں ان تمام امور کا احاطہ کرنا ممکن نہیں۔

حواشی

1- مسعود حسین خاں، ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے''، مشمولہ 'شعر و زبان' از مسعود حسین خاں (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966)، ص16۔

2- ایضاً، ص22۔

3- دیکھیے 'شمائل الاتقیا' (انتخاب) از میراں یعقوب، مرتبہ بدیع حسینی، مطبوعہ 'قدیم اردو' (حیدرآباد)، جلد دوم (1967)، ص166۔

4- دیکھیے شری رام شرما کی تصنیف 'دکھنی ہندی کا ادبھو اور وکاس' (ہندی) جس کا ترجمہ غلام رسول (سابق لائبریرین، سٹی کالج، حیدرآباد) نے 'دکنی زبان کا آغاز و ارتقا' کے نام سے کیا۔ یہ کتاب آندھرا پردیش ساہتیہ اکیڈمی، حیدرآباد کی جانب سے 1967 میں شائع ہوئی۔

(1987)

غالبؔ - ایک سادہ بیان شاعر

اردو شعرا میں جو مقبولیت مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ (1797-1869) کے کلام کو حاصل ہوئی وہ بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی، لیکن عام طور پر غالب کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک مشکل پسند شاعر تھے، ان کی شاعری فارسی شاعری کی بھونڈی تقلید ہے، ان کے اشعار بے معنی ہیں یا یہ کہ ان کی شاعری میں جا بجا ابہام پایا جاتا ہے۔ لوگوں کی یہ بھی رائے ہے کہ غالب کی تشبیہیں نامانوس اور استعارے و تراکیب دور از کار ہیں، ان کے خیال میں پیچیدگی اور طرز بیان میں الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ مزید برآں کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب کے یہاں گہرا فلسفہ پایا جاتا ہے جو عام انسانوں کی فہم و ذکا سے بالاتر ہے۔ غالب کے بارے میں حکیم آغا جان عیش نے تو یہ تک کہہ دیا تھا۔

کلام میرؔ سمجھے اور زبان میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

ان تمام باتوں کے باوصف غالب کی بے پناہ مقبولیت اور شہرت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ غالب آج بھی اتنے ہی مقبول شاعر ہیں جتنے کہ وہ اپنے دور میں تھے بلکہ رفتار زمانہ کے ساتھ ساتھ غالب کی شہرت اور مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔ آج غالب کی ہمہ گیری و آفاقیت کا یہ عالم ہے کہ نہ صرف ہندو پاک بلکہ دنیا کے تقریباً ہر بڑے ملک کے لوگ غالبؔ کے نام سے واقف ہو چکے ہیں۔ دنیا کے تمام بڑے شاعروں کی اگر کوئی فہرست مرتب کی جائے تو اس میں اردو کی جانب سے غالب کا نام ضرور شامل ہوگا۔ اس کے علاوہ غالبؔ کی شاعری اور ان کی زندگی پر حالیؔ سے لے کر اب تک جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں اور جتنے مضامین شائع ہوئے ہیں اتنے شاید کسی دوسرے شاعر پر نہیں لکھے گئے۔ غالب کے اردو دیوان کو بھی بہتر سے بہتر طور پر شائع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی زندگی سے لے کر اب تک دیوانِ غالبؔ کے بے شمار ایڈیشن منظر عام پر آچکے ہیں اور دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں میں غالبؔ کے کلام کے ترجمے ہو چکے ہیں۔

غالبؔ کو جو لوگ مشکل پسند بتاتے ہیں انھیں یہ بات سمجھنی چاہیے کہ ایک مشکل پسند شاعر عوام میں کیوں کر اتنا مقبول ہو سکتا ہے اور ہر آنے والی نسل ان کے کلام پر کیوں کر اپنا سر دھن سکتی ہے۔ غالب کے بارے میں مختلف قسم کی رایوں سے قطعِ نظر اگر ان کی شاعری کا ذرا بغور مطالعہ کیا جائے اور ان کے کلام کو ایسے اشعار سے ہٹ کر دیکھا جائے جن میں الفاظ کی بازی گری اور تخیل کی اونچی اڑان پائی جاتی ہے تو ان کی شاعری پر سے مشکل پسندی، ابہام اور پیچیدگی کے پردے ہٹتے ہوئے نظر آئیں گے۔ مشکل پسندی کی جگہ سادہ بیانی اور پیچیدگی اور الجھاؤ کی جگہ سلجھا ہوا انداز نظر آنے لگے گا۔ غالبؔ کی شاعری کا یہی وہ پہلو ہے جس میں ان کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ اگر وہ مشکل پسند شاعر ہوتے اور ان کی شاعری بے معنی اور مہمل ہوتی تو زمانہ آج انھیں سر آنکھوں پر جگہ نہ دیتا اور نہ ہی ان کے دیوان کو ''الہامی کتاب'' کا درجہ دیا جاتا، اور محمد حسین آزادؔ بھی دیوانِ غالب کے بارے میں یہ نہ کہتے:

''یہ وہی دیوان ہے کہ آج ہم عینک کی طرح آنکھوں سے لگائے پھرتے ہیں۔''

غالبؔ کی پیچیدگی اور مشکل پسندی پر اردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور آئندہ بھی لکھا جائے گا، لیکن غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف تنقید نگاروں کی بہت کم توجہ مبذول ہوئی ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں صاف، سادہ، سلیس اور سلجھے ہوئے اشعار کی کوئی کمی نہیں۔ اس

طرح کے اشعار ہمیں ان کے دیوان میں جابجا ملتے ہیں، مثلاً:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس دم
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بیکسی کی لاج

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

غالبؔ دہلی کے رہنے والے تھے مگران کی پیدائش آگرے میں ہوئی تھی۔ یہ وہی دہلی ہے جو کئی بار گردشِ زمانہ کے ہاتھوں اُجڑ چکی تھی اور جس کی ساری زیب و زینت اور آرائش خاک میں مل چکی تھی۔ غالبؔ کا اپنا دور بھی کسی پُر آشوب دور سے کم نہ تھا۔ غدر کے خوں چکاں واقعات ان کی آنکھوں کے سامنے رونما ہوئے تھے۔ دہلی کی رونق کو مٹتے ہوئے اور سلطنتِ مغلیہ

کے چراغ کو گل ہوتے ہوئے انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس کس مپرسی اور بدحالی کی وجہ سے دہلی کے رہنے والوں میں وہ بانکپن نہیں رہ گیا تھا جو لکھنؤ میں پایا جاتا تھا۔ دہلی والوں کی طرزِ معاشرت میں بے پناہ سادگی پیدا ہو چکی تھی۔ تکلف و تصنع اور زیبائش و آرائش تو نام کو بھی باقی نہ تھی۔ دراصل یہ کیفیت غالبؔ کے عہد سے بہت پہلے ہی پیدا ہو چکی تھی۔ چنانچہ ہم جانتے ہیں کہ میر تقی میرؔ جب دہلی کی بدحالی سے گھبرا کر لکھنؤ پہنچے تھے تو وہاں کے طرحداروں اور بانکوں نے ان کی سادگی پر خوب قہقہے بلند کیے تھے۔ غالبؔ نے جس ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں وہ ماحول بھی امیرانہ نہ تھا۔ والد کا انتقال ان کی کم عمری ہی میں ہو چکا تھا۔ جب یہ بڑے ہوئے تو انھیں طرح طرح کی معاشی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ غرض یہ کہ ان سب باتوں نے غالبؔ کو ایک سادہ انسان بن کر رہنے پر مجبور کر دیا تھا۔ لیکن زمانے کی صعوبتوں کو دیکھ کر بلکہ جھیل کر نہ تو وہ میرؔ کی طرح سنجیدہ ہوئے اور نہ ہی انھوں نے یاس کا کوئی عنصر قبول کیا۔ غالبؔ کی زندگی میں جو سادگی پیدا ہوئی تھی اس کا اثر ان کی شاعری پر بھی پڑا اور ان کی شاعری ''سادگی و پرکاری'' کا ایک نمونہ بن گئی۔

غالبؔ کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور شعر کہنے کی عمر سے لے کر پچیس برس کی عمر تک کا ہے۔ دوسرا دور پچیس برس کی عمر سے شروع ہوتا ہے اور قلعۂ معلیٰ کی ملازمت تک جاری رہتا ہے۔ ان کی شاعری کے تیسرے دور کو قلعۂ معلیٰ کی ملازمت سے لے کر آخرِ عمر تک خیال کیا جاتا ہے۔ پہلے اور دوسرے دور میں غالب فارسی سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں مرزا بیدلؔ کی برملا تقلید پائی جاتی ہے۔ لیکن تیسرا دور جو قلعۂ معلیٰ کی زندگی سے وابستہ ہے، وہی ان کی شاعری کا اہم ترین زمانہ ہے۔ اس دور میں ان کی شاعرانہ خوبیاں انتہائی عروج پر نظر آتی ہیں۔ یہاں تک پہنچتے پہنچتے وہ سمجھ گئے تھے کہ کامیاب غزل گو بننے کے لیے سہل پسندی کا ہی راستہ اختیار کرنا ہوگا۔ چنانچہ ان کا اس دور کا کلام ندرتِ خیال، شگفتگیِ بیان اور لطافتِ زبان کے ساتھ ساتھ اپنے اندر بڑی سادگی بھی رکھتا ہے۔ دراصل ان کی اسی شاعری نے انھیں اردو شعرا کی صفِ اوّل میں لا کھڑا کیا۔

اکثر ایسا دیکھا گیا ہے کہ ایک شاعر، دوسرے شاعر کے کلام سے اثر قبول کرتا ہے، لیکن

غالب ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی تحریروں سے آپ اثر قبول کیا ہے۔ شاعری کے ابتدائی دور میں وہ مرزا بیدلؔ سے ضرور متاثر تھے، لیکن یہ اثر صرف ان کی جوانی تک قائم رہا اور رفتہ رفتہ بیدلؔ کی تقلید کم ہوتی گئی۔ فارسی کا جنون جب ان کے ذہن و دماغ سے جاتا رہا تو انھوں نے اردو مکتوب نگاری کی بنیاد ڈالی اور اردو میں ایسے سادہ اور سلیس خطوط لکھے کہ نہ تو ان سے پہلے کوئی ایسے خط لکھ سکا اور نہ ان کے بعد ہی کسی کو اس اسلوب میں خط لکھنے کی جرأت ہوئی۔ اس سے قبل فارسی شاعری کی طرح غالب خطوط بھی فارسی ہی میں لکھا کرتے تھے۔ زبان کی اس تبدیلی کا ان کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا اور یہ تبدیلی ایک طرح سے اردو شاعری کے لیے فال نیک ثابت ہوئی۔ چنانچہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غالب اگر خطوط اردو میں نہ لکھتے تو غالباً ان کی اردو شاعری بھی اتنی سادگی اور سہل پسندی کی حامل نہ ہوتی۔ غالب کو دہلی کی عام بول چال کی زبان بہت پسند تھی، چنانچہ ان کے خطوط کی زبان بھی وہی ہے جو اس عہد کی دہلی کی زبان تھی کہ ان کو یہی زبان عزیز تھی۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ میر امّن کی 'باغ و بہار' کو مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کی 'فسانہ عجائب' پر غالب نے ہمیشہ فوقیت دی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ 'باغ و بہار' دہلی کی صاف، ستھری اور سلجھی ہوئی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کے برخلاف 'فسانہ عجائب' پر تصنع اور مقفّٰی و مسجع نثر کا ایک نمونہ بن کر رہ گئی جسے غالب نے ''بھٹیار خانہ'' کہا ہے۔ اگر غالب پُر تکلف انداز بیان، پر تصنع اسلوب اور عبارت آرائی کے شیدائی ہوتے تو 'فسانہ عجائب' کی زبان کو خوب سراہتے اور اس کی چاشنی اور رنگینی سے خوب لطف اندوز ہوتے، لیکن ان کے مزاج میں سادگی کا عنصر بدرجۂ اتم موجود تھا۔ انھوں نے مشکل اور پر تکلف انداز بیان کو نہ تو خود پسند کیا اور نہ دوسروں ہی کے لیے اسے بہتر سمجھا۔

ان سب باتوں سے قطع نظر، جس چیز نے غالب کو سہل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف مائل کیا وہ تھا ان کا وہ احساس جو اس دور کے عوام کی ناسخن فہمی یا کم سخن شناسی کے سبب پیدا ہوا تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ جس طرح کی شاعری وہ کر رہے ہیں، وہ عوام کے مذاق اور ان کی فہم سے بالاتر ہے۔ عوام کا معیار اتنا بلند نہیں کہ وہ تخیل کی بلند پروازیوں کو سمجھ سکیں۔ اس جھنجلاہٹ کا اظہار ان کی شاعری میں کہیں کہیں پایا جاتا ہے، مثلاً:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن آخری دور میں جب غالب کو عوام نے ان کے اشعار کی سادگی اور صفائی کی وجہ سے سر آنکھوں پر بٹھانا شروع کر دیا تو وہ فخریہ یہ کہنے پر مجبور ہوئے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

غالب کی شاعری پر مشکل پسندی، پیچیدگی اور مبہم ہونے کے جو الزامات عائد کیے گئے ہیں ان میں غالب یا ان کی شاعری کا کوئی قصور نہیں، قصور اس بات کا ہے کہ عوام نے اپنے فیصلے میں بہت جلد بازی سے کام لیا اور بغیر سوچے سمجھے ان کی شاعری کو ''بے معنی'' کہہ ڈالا۔

غالب سے پہلے ہمیں اردو میں ایسے متعدد شعرا نظر آتے ہیں جو اشعار کی سادگی اور سلاست میں اپنا جواب نہیں رکھتے تھے۔ لیکن جو بات غالب کے یہاں ہے وہ دوسرے شعرا کے یہاں نہیں پیدا ہو سکی۔ اس سلسلے میں میر تقی میرؔ کا نام پیش کیا جا سکتا ہے۔ میر کے یہاں سادہ، سلیس اور عام فہم اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک سادہ بیان اور عام لب و لہجے کے شاعر ہیں، اور انھوں نے اس بات کا دعویٰ بھی کیا ہے کہ انھیں ''گفتگو عوام سے ہے''۔ لیکن غالب کے سلسلے میں جو تعصب ہمارے ذہن کے اندر جاگزیں ہو چکا ہے اس سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر دیکھا جائے تو غالب کے کلام میں بھی میر جیسی سادگی کی مثالیں جا بجا ملیں گی۔ میرؔ کا ایک شعر ہے۔

بھاگے مری صورت سے وہ عاشق میں اس کی شکل پر
میں اس کا خواہاں یاں تلک وہ مجھ سے بیزار اس قدر

غالب نے اسی خیال کو کتنے سادہ، سہل اور برجستہ انداز میں یوں پیش کیا ہے۔

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

میر کا شعر ہے۔

سراہا اُن نے ترا ہاتھ، جن نے دیکھا زخم
شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

غالب نے اسی مضمون کو یوں باندھا ہے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

میر اور غالب کے یہ دونوں اشعار ہمیں فارسی کے اس شعر کی یاد دلاتے ہیں۔

ہر کس کہ زخم کاریِ مارا نظارہ کرد
تا حشر دست و بازوئے او را دعا کند

غالب کی ابتدائی دور کی شاعری کا بیش تر سرمایہ فارسی میں ہے اور اسی کو وہ "نقش ہائے رنگ رنگ" کہتے تھے اور اپنے "مجموعۂ اردو" کو "بے رنگ" خیال کرتے تھے۔

فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگِ من است

فارسی میں شعر کہنے کے علاوہ انھوں نے اکثر فارسی اشعار کے ترجمے بھی کیے ہیں، لیکن اشعار میں کہیں سے بھی ترجمہ پن کی بو نہیں آتی۔ ان کے دوسرے اشعار کی طرح یہ اشعار بھی بالکل طبع زاد (Original) معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں وہی سلاست، وہی روانی اور وہی سادگی جلوہ گر ہے جو دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ غالب کے دیوان میں بے شمار اشعار ایسے ملیں گے جو فارسی کا چربہ ہیں، لیکن ان کا انداز بیان سہل ہے اور ان میں اتنی برجستگی پائی جاتی ہے کہ گمان ہی نہیں ہوتا کہ یہ فارسی سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر فارسی کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

جانے کہ داشت کرد فدائے تو آذری
شرمندہ از تو گشت کہ جانِ دگر نہ داشت

غالب اسی خیال کو یوں ادا کرتے ہیں۔

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

ایک اور شعر ملاحظہ ہو جسے اکثر لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ یہ غالب کا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فارسی کے ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ اصل شعر فسونی تبریزی کا ہے جو یوں ہے۔

بہ او چو می رسم آسودہ می شوم از درد
ندیدہ حالِ مرا وقتِ بے قراری حیف

غالب کا شعر یوں ہے۔

اُن کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پہ رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

غالب کے کلام میں سادگی و سادہ بیانی کے ذکر سے ہرگز یہ مراد نہیں کہ اُن کے یہاں اس کے علاوہ کوئی دوسری خصوصیت نہیں پائی جاتی۔ ان کی شاعری میں شوخی و ظرافت، طنز و مزاح، رندی و سرمستی، کیفیاتِ حسن و عشق، نیز واعظ و جنت کے تذکرے، سبھی کچھ ہیں، لیکن اکثر و بیشتر ان کا طرزِ بیان اتنا سہل ہے کہ ان مضامین کو سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔

شعر کو آسان اور عام فہم بنانے کے لیے غالب نے مختلف طریقے (Devices) استعمال کیے ہیں۔ طویل اور پیچیدہ بحروں کی جگہ انھوں نے مختصر اور آسان بحریں استعمال کیں۔ فارسی کی اضافتوں کو کم کیا اور تشبیہات و استعارات بھی وہی استعمال کیے جو عام انسانی فہم سے بالاتر نہ ہوں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نظر میں کھٹکے ہے بن تیرے گھر کی آبادی
ہمیشہ روتے ہیں ہم دیکھ کر در و دیوار

ایک شاعر اور ایک عام انسان کے تخیل میں زمین وآسمان کا فرق پایا جاتا ہے۔شاعر جس چیز کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے،ایک عام انسان کا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتا۔غالب کے تخیل کی دنیا ایک دوسری دنیا تھی، جہاں ہر ذہن کی رسائی ناممکن تھی،لیکن جب غالب نے سہل پسندی اختیار کی تو انھوں نے اپنے تخیل کو ایک عام آدمی کے تخیل سے ملادیا اور روزمرہ کی زندگی کے مشاہدات اور احساسات کو اس طرح پیش کیا کہ وہ دیکھنے والوں کو عجیب نہ معلوم ہوں۔غالب کی قوت مشاہدہ معمولی سے معمولی بات کو بھی نظرانداز نہیں کرتی۔ کبھی جانتے ہیں کہ جب آگ کو پانی سے بجھایا جاتا ہے تو اس میں سے ہلکی سی آواز نکلتی ہے۔ یہ عام مشاہدہ ہے،لیکن چوں کہ غالب ایک شاعر تھے،لہٰذا وہ اس سے ایک اور نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالہ سے دوچار ہے

اس شعر میں غالب کا انداز بیان اتنا سادہ ہے کہ اسے سہل ممتنع کہنا بیجا نہ ہوگا۔

تخیل کی بلند پروازی غالب کے یہاں ضرور پائی جاتی ہے،لیکن اس بنیاد پر ہم انھیں

فلسفی نہیں کہہ سکتے،البتہ مفکر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ان کے اشعار ہمیں فکر کی دعوت دیتے ہیں اور سوچنے پر مجبور کرتے ہیں،لیکن کسی پیچیدگی یا الجھن کا شکار نہیں ہونے دیتے۔شعر ملاحظہ ہو۔

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

کون نہیں جانتا کہ شمع صبح ہونے تک مختلف رنگ بدلتی رہتی ہے۔کبھی تیز ہوجاتی ہے تو کبھی مدھم ہونے لگتی ہے اور کبھی بجھنے پر آجاتی ہے،لیکن ہر حال میں وہ صبح تک جلتی رہتی ہے۔انسان کی زندگی بھی مختلف نشیب وفراز سے ہوکر گذرتی ہے۔ان سب پریشانیوں اور مصیبتوں سے اسے چھٹکارا اسی وقت ملتا ہے جب وہ آخری سانسیں لیتا ہے۔

غالب کے کلام کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔وہ بڑے سے بڑا مضمون بھی نہایت اختصار کے ساتھ ایک شعر میں نظم کردیتے ہیں،لیکن اس سے یہ ہرگز نہیں سمجھنا چاہیے کہ شعر کوئی پہیلی یا معما بن کر رہ جاتا ہے۔شعر میں کوئی نہ کوئی لطیف اشارہ ایسا ضرور موجود ہوتا ہے جو شعر کی تفہیم میں معاون ہوتا ہے،اور اس طرح شعر مشکل نہیں معلوم ہوتا۔یہ شعر ملاحظہ ہو۔

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم!
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کے اشعار میں غالب نے دریا کو کوزے میں بند کردیا ہے،لیکن ذہن اگر ذرا سا بھی بیدار ہو تو شعر کا سمجھنا قطعی مشکل نہیں۔

غالب کے کلام میں عاشقانہ مضامین کی اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ عاشقانہ مضامین میں ان کی شوخی وظرافت کے امتزاج کی ہے۔ یہ میدان گویا انھی کے لیے مخصوص ہے۔ ان کی شوخی وظرافت کا انداز بالکل فطری ہے۔ غالب کا طنز بھی بہت سادہ اور براہِ راست ہوتا ہے۔ سادگی کے باعث اس میں ایک مخصوص کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

رندانہ مضامین کی بھی ان کے یہاں کمی نہیں۔ خمریات پر ان کے اشعار ان کی بہترین شاعری کا نمونہ ہیں۔ وہ شراب کی لذت سے آشنا تھے اور شراب انھیں بے حد عزیز تھی۔ اسی لیے انھوں نے خمریات سے متعلق عجیب عجیب مضامین پیدا کیے ہیں۔ شراب سے والہانہ محبت کے اظہار میں بھی انھوں نے سہل پسندی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ ان کے یہ اشعار دیکھیے۔

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

میں نے مانا کہ کچھ نہیں لیکن
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے

مے ہی پھر کیوں نہ میں پیے جاؤں
غم سے جب ہوگئی ہو زیست حرام

غالب نے واعظ وزاہد پر بھی خوب خوب طنز کیے ہیں اور شراب کے ذکر کے ساتھ جنت ودوزخ کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ان تمام مضامین کے بیان میں سادگی وسہل پسندی کی نمایاں خصوصیت کو انھوں نے ہر جگہ برقرار رکھا ہے۔

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

وہ چیز جس کے لیے ہو ہمیں بہشت عزیز
سوائے بادۂ گلفام و مشک بو کیا ہے

کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

غالب حسن کے شیدائی تھے۔ ان کے کلام میں بیشتر اشعار حسن کے موضوع پر ہیں۔ حسن کا تذکرہ جہاں بھی انھوں نے کیا ہے خلوص وسادگی کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ وہ حسن کو دیکھ کر حیرت میں پڑ جاتے ہیں اور ایک خاص کیفیت میں کھو جاتے ہیں، لیکن اپنے بیان کی سادگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ سچائی اور سادگی کے ساتھ وہی بیان کرتے ہیں جو دیکھتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

غالب محبوب کے حسن سے زیادہ اس کی اداؤں اور شوخیوں سے متاثر نظر آتے ہیں، لیکن اس تاثر کا اظہار بھی وہ اسی انداز میں کرتے ہیں۔

اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئے تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی جسے سطور بالا میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ان کی زندگی اور شاعری کے اختتامی دور سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے جو محتاج دلیل نہیں کہ کسی بھی شاعر کا اہم ترین رنگ یا سب سے زیادہ قابل توجہ اسلوب بیان وہ ہوتا ہے جو اس کی عمر کی پختہ ترین منزل یا سب سے زیادہ ترقی یافتہ دور سے تعلق رکھتا ہے، کیونکہ مشق سخن، طرز فکر اور قوت بیان کی اس منزل میں پہنچ کر وہ اپنی معراج کو چھو لیتا ہے۔ پھر کوئی وجہ نہیں کہ ہم غالب کے صرف ابتدائی دور کے ہی کلام کو مدِ نظر رکھ کر اس بات کو دہراتے رہیں کہ وہ ایک نہایت مشکل پسند شاعر تھے، بلکہ کیوں نہ ہم ان کی عمر کے بہترین دور کے کلام کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انھیں ایک ایسا شاعر تسلیم کریں جو سہولت بیان اور سادگی اظہار پر اعلیٰ ترین قدرت رکھتا تھا اور اسی بنا پر ایک سہل پسند اور سادہ بیان شاعر قرار دیے جانے کا بھی حق رکھتا تھا۔

(2006)

شبلی کا تصورِ لفظ و معنی

'شعر العجم' کے حوالے سے

شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہوئے شبلی نعمانی (1857-1914) نے 'شعر العجم' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "شاعری وجدانی اور ذوقی چیز ہے"۔ شاعری کا دوسرا نام انھوں نے "قوتِ احساس" بتایا ہے۔ یہاں انگریزی شاعر ولیم ورڈز ورتھ (William Wordsworth) کی بیان کردہ شاعری کی تعریف ذہن میں آتی ہے جس میں اس نے یہ کہا تھا کہ —

"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings".

آگے چل کر شبلی لکھتے ہیں کہ جب یہی احساس الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے، گویا شبلی کے نزدیک لفظ کی حیثیت ہیئت (Form) کی ہے اور اس کا موضوع (Content) وہ احساس ہے جو شاعری سے عبارت ہے۔ ورڈز ورتھ اور شبلی نے شاعری کی جو تعریفیں بیان کی ہیں ان میں کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ورڈز ورتھ نے جس چیز کو "Powerful feelings" کہا ہے، شبلی اسے "قوی جذبہ" کہتے ہیں اور "Spontaneous" کے لیے وہ "بے ساختہ" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ شعر کی مکمل تعریف شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

''جب اس پر [انسان پر] کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو
بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں، اسی کا نام
شعر ہے۔'' (1)

یہاں ''موزوں الفاظ'' شبلی کا اضافہ ہے ورنہ ورڈزورتھ کی شعر کی تعریف میں اس کا کوئی ذکر نہیں۔ لیکن منطقی پیرایے میں شعر کی تعریف بیان کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعہ سے ادا ہوں وہ شعر ہے، اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں، یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوتا ہے، اس لیے شعر کی تعریف وہ یوں بھی کرتے ہیں کہ ''جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔''

شبلی شعر کی تعریف بیان کرتے وقت لفظ کے Conceptual یا Denotative معنی مراد نہیں لیتے، یعنی وہ لفظ کی لغوی حیثیت کو نہیں دیکھتے، بلکہ اس کے Emotive اور Expressive معنی مراد لیتے ہیں۔ ہر لفظ اپنا کوئی نہ کوئی مفہوم (Sense) یا Concept ضرور رکھتا ہے جسے Conceptual meaning کہتے ہیں۔ اسی کو Denotative meaning بھی کہتے ہیں، کیوں کہ اس سے لفظ کے لغوی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ شبلی نے شعر کی جو تعریف بیان کی ہے اس میں لفظ کو نہ تو انھوں نے اس کے Conceptual معنی میں استعمال کیا ہے اور نہ ہی Denotative معنی میں۔ زبان کا بنیادی کام ابلاغ یا ترسیل معنی اور ادائے مطلب ہے۔ متکلم سے سامع تک زبان پیغام رسانی یا ترسیل (Communication) کا جو فریضہ انجام دیتی ہے یا روزمرہ کے معمولات میں زبان سے افہام وتفہیم کا جو کام لیا جاتا ہے وہ الفاظ کے Conceptual یا Denotative معنی کے ذریعہ سے ہی ممکن ہوتا ہے، لیکن شاعری کا کام الفاظ کے ذریعہ محض پیغام رسانی یا اطلاع (Information) بہم پہنچانا نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ شبلی نے کہا ہے جذبات کو ''برانگیختہ'' کرنا ہے، اس لیے شعر میں جو الفاظ استعمال کیے جائیں گے ان کا مقصد Emotive اور Expressive یعنی جذبے کی ترسیل اور اظہار ہوگا نہ کہ اطلاع رسانی۔ لہٰذا جب شبلی یہ کہتے ہیں کہ جو ''جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہے'' تو وہ الفاظ سے

یہاں ان کے Expressive اور Emotive معنی ہی مراد لیتے ہیں۔

لفظ ومعنی کے تصور سے وابستہ ایک دوسرا اہم پہلو وہ ہے جس میں شبلی نے الفاظ کی صوت نقلی (Onomatopoeic) خصوصیت اور صوتی رمزیت (Sound Symbolism) پر زور دیا ہے۔ جہاں وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ محاکات کی تکمیل کن کن چیزوں سے ہوتی ہے، وہاں وہ اظہار کے لہجے اور آواز کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ ''درد، غم، جوش، جذبہ، غیظ، غضب ہر ایک کے اظہار کا لہجہ اور آواز مختلف ہے۔ اس لیے جس جذبہ کی محاکات مقصود ہو، شعر کا وزن بھی اسی کے مناسب ہونا چاہیے تاکہ اس جذبہ کی پوری حالت ادا ہو سکے۔'' شبلی آوازوں کو پست، بلند، شیریں، کرخت اور سریلی قسموں میں تقسیم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ آوازوں کے اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے الگ الگ الفاظ استعمال کیے جائیں جو ان خصوصیات پر دلالت کرتے ہوں۔ اس سلسلے میں شبلی نے انگریزی شاعر رابرٹ سدے (Robert Southey) کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے جس میں سیلاب کا ذکر ہے۔ شبلی لکھتے ہیں کہ ''اس نظم میں تمام الفاظ اس قسم کے آئے ہیں کہ پانی کے بہنے، گرنے، پھیلنے، بڑھنے (وغیرہ، وغیرہ) کے وقت جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں، الفاظ کے لہجے سے ان کا اظہار ہوتا ہے، یہاں تک کہ اگر کوئی شخص خوش ادائی سے اس نظم کو پڑھے تو سننے والے کو معلوم ہوگا کہ زور وشور سے سیلاب آ رہا ہے۔'' شبلی نے صوت ومعنی کی مطابقت کی یہ ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔ اسی کو اسلوبیاتی اصطلاح میں صوتی رمزیت یا صوتی علامتیت (Sound Symbolism) کہتے ہیں۔ جدید اسلوبیات نے اس سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ لسانیات کی صوتی سطح پر اسلوبیاتی تجزیے کا تمام تر کام صوتی رمزیت ہی پر مبنی ہے۔ شبلی غالباً پہلے اردو نقاد ہیں جنھوں نے صوت ومعنی (Sound and Sense) کے رشتے پر شاعری کے حوالے سے توجہ مرکوز کی ہے۔(2)

شبلی ایک صاحب اسلوب ہونے کے علاوہ اسلوب شناس بھی تھے۔ انھوں نے صوتی رمزیت کے اس نکتے کو واضح کرنے کے لیے مرثیے کا ایک بند بھی پیش کیا ہے جس میں اہل بیت، نیز حضرت عباس اور ان کے گھوڑے پر پانی بند کر دیے جانے کا ذکر ہے۔ مرثیے کے اس بند کے ابتدائی چار مصرعے ''د'' (دال) پر ختم ہوتے ہیں جو صوتی اعتبار سے ایک بندشی آواز یعنی

Stop Sound ہے جس کی ادائگی میں ہوا کا اخراج نوکِ زبان کے سہارے مسوڑھوں پر رک جاتا ہے۔ اس بند کے مفہوم کو اگر ہم ذہن میں رکھیں تو بندشی آواز ''ڈ'' (دال) میں صوت و معنی کی جو ہم آہنگی پائی جاتی ہے وہ بخوبی واضح ہو جائے گی۔ شبلی نے صوت و معنی کے اس امتزاج کو پہچان لیا تھا۔ چنانچہ مرثیے کے اس بند کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ اصلی، نیچرل اور فطری حالت کا بیان ہے۔ وہ بند یہ ہے:

دو دن سے بے زباں پہ جو تھا آب و دانہ بند — دریا کو ہنہنا کے لگا دیکھنے سمند
ہر بار کانپتا تھا سمٹتا تھا بند بند — چمکارتے تھے حضرتِ عباسِ ارجمند
تڑپاتا تھا جگر کو جو شور آبشار کا
گردن پھرا کے دیکھتا تھا منہ سوار کا

شبلی نے 'شعر العجم' میں حسنِ الفاظ سے بھی تفصیل سے بحث کی ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ اہلِ فن کے دو گروہ بن گئے ہیں، ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے اور دوسرا موضوع اور معنی کو۔ انھوں نے 'کتاب العمدہ' کے ایک باب ''فی اللفظ والمعنی'' کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ ''لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا ارتباط ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی، پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا... اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔ اسی طرح مضمون گو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر بُرے ہیں تب بھی شعر بے کار ہوگا، کیوں کہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جا سکتی۔''

شبلی کا خیال یہ ہے کہ زیادہ تر اہلِ فن لفظ کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں، کیوں کہ مضمون تو سب ہی پیدا کر سکتے ہیں لیکن شاعری کا کمال یہ ہے کہ مضمون ادا کن الفاظ میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔ خود شبلی کا عقیدہ یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا دارومدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ وہ 'گلستانِ سعدی' کی مثال دے کر یہ بتاتے ہیں کہ اس میں جو مضامین اور خیالات بیان کیے گئے ہیں وہ اتنے اچھوتے اور نادر نہیں ہیں، لیکن الفاظ کی فصاحت، ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں کہ ''اگر انھی مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو

سارا اثر جاتا رہے گا۔'' وہ ظہوری کے 'ساقی نامہ' کے مقابلے میں 'سکندر نامہ' کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں الفاظ کی متانت، شان و شوکت اور بندش کی پختگی پائی جاتی ہے جو ساقی نامہ میں مفقود ہے۔ 'ساقی نامہ' میں نازک خیالی، موشگافی اور مضمون بندی ضرور پائی جاتی ہے، پھر بھی شبلی کے نزدیک 'سکندر نامہ' کا ایک شعر پورے 'ساقی نامہ' پر بھاری ہے۔ اس سے شبلی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے، بلکہ ان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مضمون خواہ کتنا ہی بلند اور نازک کیوں نہ ہو، لیکن اگر الفاظ مناسب نہیں ہیں تو شعر میں کچھ تاثیر پیدا نہ ہو سکے گی۔ شبلی نے 'شعر العجم' میں یہ برملا کہا ہے کہ ''جن بڑے شعراء کی نسبت کہا جاتا ہے کہ ان کے کلام میں خامی ہے اس کی زیادہ تر وجہ یہی ہے کہ ان کے ہاں الفاظ کی متانت، وقار اور بندش کی درستی میں نقص پایا جاتا ہے''۔

شبلی کے تصورِ لفظ و معنی کو سمجھنے کے بعد ہمیں ان کے تصورِ اسلوب کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے۔ متبادل الفاظ، تراکیب اور فقروں کے درمیان بہتر انتخاب کو وہ بہتر اسلوب تصور کرتے ہیں۔ شبلی نے 'شعر العجم' میں جو بات آج سے بہت پہلے کہی تھی وہی بات عصرِ حاضر کے ایک معروف نقاد اور ماہرِ اسلوبیات نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) نے ان الفاظ میں کہی ہے:

"Style is the choice between alternative expressions."(3)

شبلی متبادل الفاظ و تراکیب کے درمیان انتخاب کی مثال ان دو مصرعوں سے پیش کرتے ہیں:

ع — تھا بلبلِ خوش گو کہ چہکتا تھا چمن میں
ع — بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسولؐ میں

شبلی لکھتے ہیں کہ ان میں مضمون بلکہ الفاظ تک مشترک ہیں پھر بھی زمین و آسمان کا فرق ہے۔

شبلی نے میر انیس، مرزا دبیر، مرزا ضمیر اور اردو اور فارسی کے دیگر شعرا سے ایسی بے شمار مثالیں پیش کی ہیں جن کے دو بندوں یا اشعار میں معنی بالکل مشترک ہیں لیکن الفاظ کے انتخاب یا بقول شبلی الفاظ کے ''ادل بدل اور اُلٹ پلٹ'' نے کلام کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مرزا دبیر اور میر انیس کے کلام سے دو دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

میر انیس	مرزا دبیر
سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں	کس نے نہ دی انگوٹھی رکوع وجود میں
جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے	جیسے مکاں سے زلزلے میں صاحبِ مکاں

شبلی نے 'شعر العجم' میں فصاحت اور بلاغت سے متعلق بھی اپنی بیش قیمت آراء کا اظہار کیا ہے، لیکن بادی النظر میں دیکھا جائے تو فصاحت و بلاغت کا مسئلہ دراصل تشکیلِ اسلوب کا مسئلہ ہے اور اس سلسلے کی بیشتر نظری بحثیں اسلوبیات (Stylistics) کے دائرے میں آتی ہیں۔ آج جدید لسانیات اور اسلوبیات کی روشنی میں اسلوب کی توضیح اور تجزیے کا جو کام جاری ہے اس کی جڑیں بلاشبہ شبلی کی عالمانہ تصنیف 'شعر العجم' میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

حواشی

1- اس مقالے میں شبلی کے تمام اقتباسات 'شعر العجم' سے پیش کیے گئے ہیں۔

2- ان مباحث کے لیے ملاحظہ ہو راقم السطور کا مضمون ''اختر انصاری کی طویل نظم 'وقت کی بانسوں میں': ایک اسلوبیاتی مطالعہ''، مشمولہ 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2011 [دوسرا ایڈیشن])۔

3- ملاحظہ ہو نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون "On Defining Style : An Essay in Applied Linguistics". مشمولہ Linguistics and Style مرتبہ نلز ایرک انکوسٹ ودیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 1964)۔

(1996)

فراق گورکھپوری کی سنگار رس کی شاعری

'روپ' کی رباعیوں کا تجزیاتی مطالعہ

فراق گورکھپوری (1896-1982) کے بارے میں اکثر نقادوں نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ وہ ''جدید حسیت'' اور ''نئے تہذیبی شعور'' کے شاعر ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق کی شاعری میں ایک نئے طرز احساس اور نئے لب و لہجے کا پتا چلتا ہے، لیکن فراق کے یہاں ہمیں جو چیز سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ان کا ہندی اسلوب اور ان کی شاعری کی ہندوستانی فضا ہے۔ فراق نے اپنی شاعری میں ہندو اساطیر و تلمیحات کا ذکر جس کثرت سے کیا ہے اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتی۔ ان کی شاعری میں ہندوستان کی مٹی، یہاں کی بوباس، فضا اور تہذیب و معاشرت، نیز رسم و رواج کی جھلکیاں بھی خوب دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فراق نے اپنے طرز بیان کا انتخاب بھی موضوع ہی کی مناسبت سے کیا ہے اور اپنی شاعری کی ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے ہندی لفظیات، ہندی تشبیہات و استعارات اور ہندی علائم کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔

فراق کے یہاں ہندوستانی عناصر اور ہندی لغات کی کارفرمائی یوں تو جگہ جگہ نظر آتی ہے، لیکن ان کی 'روپ' کی رباعیاں کلیتہً اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ 'روپ' کی رباعیوں کو فراق نے ''سنگار رس کی رباعیاں'' کہا ہے۔ یہ رباعیاں فراق نے جوش ملیح آبادی (1898-1982) سے ''ان بن'' ہوجانے کے بعد 1945 کے اوائل میں کہی تھیں۔(1) لیکن ان کی اشاعت 1947 میں عمل میں آئی(2)۔ 'روپ' میں کل 351 رباعیاں شامل ہیں۔(3) اگر فراق کی بات سے اتفاق کریں تو ان رباعیوں میں —

> ''لطیف، نازک، رچے ہوئے اور مہذب انداز سے اپنی پوری وجدانی اور جمالیاتی شان سے ہندستان کی زندگی اور ہندستان کے کلچر کی مصوری یا ترجمانی ہوئی ہے۔''(4)

فراق نے اردو شاعری میں ہندوستانیت کے فقدان کا اکثر ذکر کیا ہے، اور اردو شاعری کے ہندوستانی شاعری نہ بن سکنے پر اظہار افسوس کیا ہے۔ ان کے خیال میں ہندوستانیت کے کچھ عناصر شروع میں بعض دکنی شعرا کے یہاں ضرور نظر آئے، اس کے بعد اس کی تھوڑی سی جھلک میر تقی میر، نظیر اکبر آبادی، اور حالی کے یہاں نظر آئی۔ اقبال کے دور اول کے کلام میں بھی ہندوستانیت کی جھلک نظر آئی، لیکن انھیں اس بات کا ہمیشہ افسوس رہا کہ ہندوستانی کلچر اپنے رچاؤ اور اپنی تمام قیمتی قدروں کے ساتھ اردو شاعری میں کہیں جلوہ گر نہ ہو سکا۔ فراق کے نزدیک ہندوستانی شاعری سے مراد ایسی شاعری ہے جس میں —

> ''یہاں کی فضا کی ٹھنڈک اور گرمی ہو، ہندستان کی مٹی کی خوشبو ہو، یہاں کی ہواؤں کی لچک ہو جو یہاں کے آکاش، سورج، چاند اور ستاروں کا آئینہ بنے اور ان کو آئینہ دکھائے جس میں وہ مخصوص احساسِ حیات و کائنات ہو جو کہ 'رگ وید' سے لے کر تلسی داس اور سور داس اور میرابائی کے کلام میں نظر آتا ہے جو اس زمانے میں بھی ٹیگور کے نغموں کی پنکھڑیوں کی آبیاری اور شادابی کا باعث ہے۔''(5)

چونکہ یہ تمام خوبیاں اردو شاعری میں پورے طور پر جلوہ گر نہ ہوسکیں، اس لیے اردو شاعری سے، اس کی تمام اچھائیوں کے باوجود، فراق کا ذہن کسی قدر ''نا آسودہ'' رہا۔ غالباً اسی

''نا آسودگی'' کے احساس کو ختم کرنے کے لیے انھوں نے 'روپ' کی رباعیاں [= سنگار رس کی رباعیاں] تخلیق کیں۔

فراق اردو شاعری کو ہندوستانی کلچر اور اس کی روح کا ''صحیح نمائندہ'' اور ''آئینہ دار'' تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اس کے لیے ان کے خیال میں، ''اردو کو سنسکرت اور ہندی شاعری دونوں کی قدروں سے استفادہ کرنا ضروری ہے۔'' فراق نے اپنی تنقیدی کتاب 'اردو کی عشقیہ شاعری' میں بھی اس مسئلے پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اردو زبان ہندو، مسلمانوں کی مشترکہ زبان ضرور ہے، لیکن اردو ادب اُس وقت صحیح معنوں میں ہندو، مسلمانوں کا مشترکہ ادب ہوگا جب اردو لغت اور اردو ادب میں کافی تعداد سنسکرت کے فقروں اور ٹکڑوں بلکہ کبھی کبھی سنسکرت ترکیبوں کی بھی سلیقے سے جوڑ لی جائے۔''(6)

(2)

جیسا کہ سطورِ بالا میں کہا گیا ہے، فراق نے 'روپ' کی رباعیوں کو سنگار رس کی رباعیاں کہا ہے۔ انھوں نے سنسکرت لفظ ''روپ'' کو جمالیاتی معنی میں استعمال کیا ہے۔(7) جمالیات یا جمالیاتی تجربے کا 'کام' (dke) یعنی محبت کے جذبے سے گہرا تعلق ہے، اور 'کام' کو سنگار رس میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ لفظ 'سنگار' سنسکرت زبان کے لفظ 'شرنگار' (Jaxkj) سے مشتق ہے جو دو لفظوں 'شرنگ' (Jax) اور 'آر' (vkj) کی سندھی یعنی ترکیب سے بنا ہے۔ سنسکرت میں 'شرنگ' کے معنی ہیں 'کام' یعنی محبت اور 'آر' کے معنی ہیں ابھارنے، جگانے یا بیدار (Stimulate) کرنے والا۔ اس طرح 'شرنگار' سے مراد وہ تجربہ یا عمل ہے جو محبت کے جذبے کو ابھارتا، جگاتا یا بیدار کرتا ہے یا اس میں تحریک پیدا کرتا ہے۔ ہندو اساطیر میں 'کام دیو' (dke nso) کو محبت کا دیوتا مانا گیا ہے اور اس کی بیوی کو جس کا نام 'رتی' (jfr) ہے، 'پرم روپ وتی' یعنی انتہائی حسین و جمیل عورت کہا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لفظ 'رتی' ادب و شاعری میں محبت اور حسن کا استعارہ بن گیا ہے۔ محبت انسان کا ایک 'استھائی بھاؤ' (LFkk;h Hkko) یعنی مستقل یا بنیادی جذبہ ہے جسے 'رتی' کہا گیا ہے۔ شرنگار رس (= سنگار رس) کی بنیاد اسی جذبے پر قائم ہے۔ یہ سب سے اہم بنیادی جذبہ تسلیم کیا گیا ہے۔

سنگار رس ان آٹھ رسوں میں سے ایک ہے، جن کا ذکر سنسکرت شعریات میں پایا جاتا ہے۔ یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ 'رس' (jl) اُس 'آنند' یعنی حظ کو کہتے ہیں جو کسی جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کا تعلق در حقیقت انسان کے بنیادی جذبوں یا ذہنی کیفیات سے ہے جن کی تعداد آٹھ بتائی گئی ہے۔(8) 'رس' انھی جذبات کی جمالیاتی تجسیم ہے، اور سنگار رس وہ حظ، مسرت یا آنند ہے جو محبت کے جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ فراق نے سنگار رس کو جمالیات کا مترادف مانا ہے۔ چنانچہ وہ 'روپ' کے دیباچے (''چند باتیں'') میں لکھتے ہیں:

> ''یہ رباعیاں سب کی سب جمالیاتی یا سنگھار رس کی ہیں۔''(9)

سنسکرت شعریات میں سنگار رس کے تین پہلو (Aspects) بیان کیے گئے ہیں: 'آلمبن' (vkyacu)، 'آشرے' (vkJ;) اور 'اُدی پن' (mn~nhiu) جن کا 'روپ' کی رباعیوں کے تناظر میں تفصیل سے ذکر آئندہ صفحات میں کیا جائے گا۔

فراق نے 'اردو کی عشقیہ شاعری' میں ان رباعیوں کا موضوع ''جسم و جمالِ محبوب'' بتایا ہے۔(10) اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رباعیوں کو پڑھتے وقت نسوانی حسن و جمال کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے اور قاری ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گذرتا ہے جس سے اسے حد درجہ روحانی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے 'روپ' کی رباعیوں کو ایک جمالیاتی مسلک سے تعبیر کیا ہے۔ وہ فراق کی جمالیات پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''روپ کی رباعیاں ایک جمالیاتی مسلک (Cult) کی بنیاد رکھتی ہیں۔ ہم اسے اردو شاعری میں ایک ایسے منفرد جمالیاتی مسلک سے تعبیر کر سکتے ہیں جو انفرادی طور پر ایک مختلف انداز سے جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے لیے ہو۔ الگ تھلگ رہ کر مسرتوں کو پانے اور لذتوں کو حاصل کرنے کا یہ مسلک جدید اردو شاعری میں اپنی نوعیت کا واحد مسلک ہے۔''(11)

'روپ' کی بعض رباعیوں میں فراق نے محبوب کے ''جسم و جمال'' کا ذکر اتنے برملا

ہنگامِ وصال، کر سنبھلنے کی نہ فکر
سَو سَو ہاتھوں سے مَیں سنبھالے ہوں تجھے

(رباعی 82)

پہلو کی وہ کہکشاں، مُٹھوں[1] کا ابھار
ہر عضو کی نرم لو میں مدھم جھنکار
ہنگامِ وصال پینگ لیتا ہوا جسم
سانسوں کی شمیم اور چہرہ گلنار

(رباعی 81)

([1] مُٹھوں = سرین [فراق])

فراق نے یہ رباعیاں کسی قسم کی افادیت کے پیشِ نظر نہیں کہی ہیں۔ انھوں نے 'روپ' کے دیباچے میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ''ان میں شاعری کے وہ افادی پہلو نظر نہیں آئیں گے جن کے لیے ہم لوگ بے صبر رہتے ہیں۔'' لیکن وہ یہ ضرور تسلیم کرتے ہیں کہ احساسِ جمال، جنسی جذبے یا شہوانی نفسیات کی تہذیب اگر عشقیہ یا جمالیاتی شاعری کے ذریعے سے ہو سکے تو ایسی شاعری کو ''بالکل غیر افادی'' قرار نہیں دیا جا سکتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، 'روپ' کی رباعیاں 1945 کے اوائل کی تخلیق ہیں۔ فراق نے اگرچہ اس سے پہلے بھی رباعیاں کہی ہیں جو ان کے مجموعۂ کلام 'روح کائنات' میں شامل ہیں، لیکن وہ سب کی سب روایتی انداز کی ہیں۔ ان کے الفاظ، ترکیبیں اور بندشیں قدیم طرز کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں۔ مضامین اور خیالات کے اعتبار سے بھی ان میں کوئی نیا پن نہیں۔ اس کے علی الرغم 'روپ' کی رباعیاں ایک نئے موڑ کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ ان میں تخیل کی ایک نئی دنیا آباد ہے، اور فکر نے اظہار کے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں۔ فراق کے تخلیقی اظہار کو نیا موڑ دینے میں جوش ملیح آبادی کا نہایت اہم کردار رہا ہے۔ اسی لیے ان سے ''ان بن'' کے باوجود 'روپ' کا انتساب فراق نے جوش کے نام کیا ہے۔

انداز میں کیا ہے کہ اس میں شہوانی (Erotic) جذبے کی لپک پیدا ہو گئی ہے، اور اس کی حدیں عریانیت سے جا ملتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق اپنے تخلیقی اظہار کے وسیلے سے جمالیاتی حظ کے علاوہ جنسی تلذذ بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن راقم السطور کے اس خیال سے متفق نظر آتے ہیں، بلکہ وہ اس سے بھی آگے کی بات کہتے ہیں:

> ''فراق نے اپنی رباعیوں میں دل فریب اور لذت آمیز فضا خلق کی ہے اور اس تخلیقی فضا کا تقاضا تھا کہ ایک ایسا نسوانی پیکر خلق ہو جائے جس کے جسمانی وجود کی ایک سے زیادہ جہتیں گوشت پوست کے سچے احساس کے ساتھ جلوہ بن جائیں... عورت اور اس کے تعلق سے حسن اور سیکس کی لمساتی کیفیتوں نے متحرک خاکے، لکیریں اور رنگ فراہم کیے ہیں۔
> اس وژن کا رشتہ ان اعجاز آفریں جمالیاتی تجربوں سے جا ملتا ہے جن کی ارفع اور افضل صورتیں اجنتا، کھجوراہو اور ایلورا میں ملتی ہیں۔'' (12)

'روپ' کی رباعیاں صرف جمالیاتی تجربوں ہی کی حامل نہیں ہیں، بلکہ ان سے فراق کے حسی، لمسی اور جنسی تجربوں کا بھی پتا چلتا ہے۔

ذیل کی رباعیاں ملاحظہ ہوں:

چڑھتی ہوئی ندی ہے کہ لہراتی ہے
پگھلی ہوئی بجلی ہے کہ بل کھاتی ہے
پہلو میں لہک کے بھینچ لیتی ہے وہ جب
کیا جانے کہاں بہا کے لے جاتی ہے

(رباعی 83)

کھنچنا ہے عبث، بغل میں بانہوں کو تولے
کھو جانے کا ہے وقت، تکلف نہ رہے

(3)

'روپ' کی رباعیوں کو موضوع کے اعتبار سے دو زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی قسم ان رباعیوں کی ہے جن میں ہندوستان کے کلچر (بلکہ ہندو کلچر) اور آداب معاشرت، نیز یہاں کی سماجی اور گھریلو زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق نے ان رباعیوں میں ہندوستانی معاشرے اور ہندو معاشرت کے بڑے دل آویز مرقعے اور یہاں کی گھریلو زندگی کی بڑی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں جن میں عورت کے مختلف روپ اور انداز دیکھنے کو ملتے ہیں: کہیں وہ الھڑ دوشیزہ ہے تو کہیں سہاگن اور گرہستن، اور کہیں معصوم بچے کی ماں۔ اسی کے ساتھ ان رباعیوں میں یہاں کے موسم، دریا، گھاٹ، چاند، سورج، آکاش، گھٹا، پشو پکشی اور پھولوں کا بھی ذکر بڑے دل فریب انداز میں ملتا ہے۔

ان رباعیوں میں جو مرقعے پیش کیے گئے ہیں اور جن مناظر کی عکاسی کی گئی ہے ان میں سے بعض یہ ہیں، مثلاً مدھم سروں میں گانا، لوریاں سنانا، آرتی اتارنا، دیوی کا ستار بجانا، بلائیں لینا، چھم چھم ناچنا، گھر کی عورتوں کا بابل گانا، جھولا جھولنے میں ساون گانا، گھاٹ پر نہانا، الگنی پر گیلی ساڑی پھیلانا، تلسی پر پانی چڑھانا، اکھ کے کھیتوں میں معصوم کنواریوں کا دوڑنا اور چھلانگ لگانا، چاندنی رات میں کشتی پر دریا کی سیر کرنا، بچے کو ہاتھوں پہ جھلانا، سہاگن کا سہاگ سیج پر سونا، گھر کی لکشمی کا بھوجن پکانا، سہاگنی کا تھال سجائے ہوئے آنا، دہی متھنا، ہولی کھیلنا، ماں کا بچے سے خفا ہونا، دیوالی کی شام گھروں کو سجانا، بھائی کے راکھی باندھنا، گائے کو چارا کھلانا، گائے کو دوہنا، پنگھٹ پر گگریاں چھلکنا، مندر میں چراغ کا جھلملانا، کوئل کا کوکنا، بھونروں کا منڈلانا، چندرما سے امرت برسنا، گاتی ہوئی اپسرا کا گگن سے اترنا، بچے کو نہلانا / کپڑے پہنانا، پانی کا پنگھٹ لے کر ترنگ بھرنا، بھینچ کے چوم چوم لینا، گیسو سمیٹے نیند سے اٹھنا، بستر سے آنکھیں ملتی اٹھنا، پریم کے ترانے چھیڑنا، معصوم آنکھوں میں اشک چھلکنا، بادل کی تہوں سے ماہ کامل کا نکلنا، گیسو کھولے کروٹ سے سونا، وغیرہ۔

ان رباعیوں میں پیش کیے گئے چند اور دل آویز مرقعے اور دل فریب مناظر و کیفیات ملاحظہ فرمائیں، مثلاً ساون کی پھوار، بنسی کی تان، چیت کی چاندنی، چندرمکھی کی مسکراہٹ، بسنت کی ترنگ، ماتھے کی کہکشاں، سرکتا گھونگھٹ، کھلتا ہوا کنول، موروں کا رقص، تاروں بھری رات، پائل کی

صدا، چہرے کی دمک، منڈلاتی گھٹا، مہکتی ہوئی شام، گھنگھور گھٹا، گاتی ہوئی اپسرا، رس کی لہر، روپ کا کنوارا پن، تلووں کی گدگدی، فضا میں سات رنگوں کی پھوار، تاروں کا کارواں، نیند بھری انگڑائی، شبنم میں نہائی صبح گلوں کے جھرمٹ میں جگنو کی چمک، وغیرہ:

تاروں بھری رات! بزم فطرت ہے سجی
ہے شوخ نگاہ میں بھی ایسی نرمی
یہ چندر کرن میں سات رنگوں کی جھلک
گاتی ہوئی اپسرا گگن سے اتری

(رباعی 113)

گنگا میں چوڑیوں کے بجنے کا یہ رنگ
یہ راگ، یہ جل ترنگ، یہ رو، یہ امنگ
بھیگی ہوئی ساڑیوں سے کوندے لپکے
ہر پیکر نازنین کھنکتی ہوئی چنگ

(رباعی 131)

حمام میں زیر آب جسم جاناں
جگمگ جگمگ یہ رنگ و بو کا طوفاں
ملتی ہیں سہیلیاں جو مہندی رچے پاؤں
تلووں کی گدگدی ہے چہرے پہ عیاں

(رباعی 142)

کس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری
ہلتی ہے سڈول بانہہ گوری گوری
ماتھے پہ سہاگ، آنکھوں میں رس، ہاتھوں میں
بچے کے ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

(رباعی 269)

رخساروں پہ زلفوں کی گھٹا چھائی ہوئی
آنسو کی لکیر آنکھوں میں لہرائی ہوئی
وہ دل اُلڈا ہوا وہ پریمی سے بگاڑ
آواز غم و غصے سے بھرائی ہوئی

(رباعی 227)

(4)

'روپ' کی دوسری قسم کی رباعیاں وہ ہیں جن کا انداز خالص جمالیاتی ہے اور جن میں عشقیہ جذبات اور جنسی خیالات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ فراق نے محبوب کے ناز و انداز، شرم و حیا، حسن و جمال اور شوخی و ادا سے لے کر اس کے جسم کے ایک ایک عضو کا ذکر ان رباعیوں میں کیا ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا نسوانی عضوِ بدن ہو جس پر فراق کی شاعرانہ نظر نہ پڑی ہو۔ ان رباعیوں میں کہیں کہیں عریاں جنسی خیالات بھی در آئے ہیں جو شہوانی جذبات کو ہوا دیتے ہیں، لیکن اس میں فراق کا کوئی قصور نہیں کہ سنگاررس کی شاعری میں اس قسم کی عریاں نگاری کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ مشہور ماہرِ جمالیات ابھینو گپت نے تو شرنگاررس کی تعریف ہی یہی کی ہے کہ یہ وہ ''جذبہ'' ہے ''جو فرد کی جنس کو بیدار کرتا ہے۔''(13)

شرنگاررس کی شاعری میں 'آلمبن' (vkyacu) کے تصور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، بلکہ آلمبن ہی اس شاعری کا مرکز و محور ہے۔ یہ محبت کا مخرج و منبع ہے۔ 'کام' (dke) یعنی جذبۂ عشق (Love Instinct) اسی کو دیکھ کر بیدار ہوتا ہے۔ یہ 'سوندریہ' (IkSan;Z) یعنی حسن و جمال کا پیکر سمجھا جاتا ہے۔ حسن اور محبت یا حسن اور عشق (Beauty and Love) میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ نسوانی وجود میں یہ دونوں چیزیں اس طرح مدغم ہو جاتی ہیں کہ پتا ہی نہیں چلتا کہ محبت کہاں سے شروع ہوتی ہے اور حسن کہاں ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں جمالیاتی نقطۂ نظر یہ ہے کہ عشق کی ابتدا حسن سے ہوتی ہے۔ عاشق پہلے محبوب کے حسن و جمال کو دیکھ کر مبہوت و متحیر رہ جاتا ہے، پھر اس کے عشق میں سرشار و دیوانہ ہو جاتا ہے۔ 'آلمبن' کو ہم آسانی کی خاطر 'محبوب' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ سنگھاررس کی شاعری میں آلمبن یعنی محبوب کے نہ صرف حسن و جمال کی

تعریف بیان کی جاتی ہے، بلکہ اس کے جسم کے اعضا کا بھی تذکرہ کیا جاتا ہے۔ اسی لیے فراق نے 'روپ' کی رباعیوں کے بارے میں کہا ہے کہ ان کا موضوع ''جسم و جمالِ محبوب'' ہے۔

اب ذرا محبوب کے ان اعضائے بدن پر ایک نظر ڈالیں جن کا ذکر 'روپ' کی رباعیوں میں ملتا ہے، مثلاً چہرہ، رخ، منہ، مکھڑا، سر، جبیں، پیشانی، ماتھا، ابرو، آنکھ، نین، پتلی، پلک، مژہ، مژگاں، رخسار، عارض، گال، گات (گال)، لب، ہونٹ، اُدھر (لب)، ناک، کان، ٹھوڑی، گردن، کلائی، شانہ، دوش، بغل، بازو، ہاتھ، باتہہ، انگلی، دل، سینہ، کاندھا، ناف، کمر، پیڑو، کولھا، ران، گھٹنا، پنڈلی، ٹخنہ، پاؤں، تلوا، ایڑی، وغیرہ۔ محبوب کے جسم و اعضا کے بیان کے ساتھ فراق نے محبوب کی آواز، گفتار، رفتار، چال، چاپ، انگڑائی، شوخی، مسکان، مسکراہٹ، تبسم، ہنسی، جماہی، دھڑکن، سانس، زلف، گیسو، مانگ، جوڑا، بال، پہلو، گود، نظر، نگاہ، آنسو، تل، قامت، قد، رنگ، روپ، جوبن، اور جوانی کا بھی ذکر کیا ہے۔ وہ محبوب سے تعلق رکھنے والی بعض دوسری چیزوں مثلاً ساڑی، چولی، گھونگھٹ، آنچل، کنگھی، کنگن اور چوڑی کو بھی نہیں بھولے۔

فراق نے محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتے وقت فارسی کی خوبصورت تراکیب کا بھی استعمال کیا ہے جن میں سے چند یہ ہیں، مثلاً روئے تاباں، جسمِ رنگیں، تنِ شفاف، تنِ نازک، گیسوئے شب گوں، شوخیِ تنگ، قدِ رعنا، زلفِ پیچاں، پیکرِ نازنیں، وغیرہ۔

محبوب کا سراپا، اور اس کے حسن و جمال کی جھلک ان رباعیوں میں ملاحظہ فرمائیں:

مکھڑا دیکھیں تو ماہ پارے چھپ جائیں
خورشید کی آنکھ کے شرارے چھپ جائیں
رہ جانا وہ مسکرا کے تیرا کل رات
جیسے کچھ جھلملا کے تارے چھپ جائیں

(رباعی 133)

آواز میں وہ لوچ کہ بلبل چہکے
رفتار میں وہ موج کہ سبزہ لہکے

زلفوں سے چمک مانگتی ہے شامِ بہار
عارض میں حنا کا نرم شعلہ دہکے

(رباعی147)

وہ چینگ ہے روپ میں کہ بجلی لہرائے
وہ رس آواز میں کہ امرت للچائے
رفتار میں وہ لچک پون رس بل کھائے
گیسو میں وہ لٹک کہ بادل منڈلائے

(رباعی22)

انگڑائی سے نیند آفتابوں کو بھی آئے
وہ چال کہ ٹھوکر آسمانوں کو لگائے
وہ قد کہ جھنجھوڑ کر قیامت کو جگائے
وہ شوخ ادا کہ برق آنکھیں جھپکائے

(رباعی127)

امرت سے دھلی جبیں، ابرو کے ہلال
گردن کا یہ خم، یہ چھب، یہ حسن خدوخال
ہر عضو میں یہ لچک، یہ نکھ شکھ کا رچاؤ
دب جاتا ہے صنعتِ اجنتا کا کمال

(رباعی130)

انسان کے پیکر میں اتر آیا ہے ماہ
قدیا چڑھتی ندی ہے امرت کی اتھاہ
لہراتے ہوئے بدن پہ پڑتی ہے جب آنکھ
رس کے ساگر میں ڈوب جاتی ہے نگاہ

(رباعی3)

شرنگار رس کی شاعری میں 'آلمبن' کے علاوہ ایک دوسرے انسانی وجود کا بھی حوالہ پایا جاتا ہے جسے 'آشرے' (vkJ;) کہتے ہیں۔ محبت کا جذبہ اسی کے دل میں بیدار ہوتا ہے اور عشق کی چنگاری یہیں بھڑک کر شعلہ بنتی ہے۔ سنگھار رس کی رباعیوں میں فراق نے محبت کے تجربات، عشق کی واردات اور عاشق، نیز عاشق کے دل پر گذرنے والی کیفیات کو نہایت دل فریب و دل آویز انداز میں بیان کیا ہے:

جب چاند کی وادیوں سے نغمے برسیں
آکاش کی گھاٹیوں میں ساغر اچھلیں
امرت میں دھلی ہو رات اے کاش ترے
پائے رنگیں کی چاپ ایسے میں سنیں

(رباعی169)

جس طرح ندی میں ایک تارا لہرائے
جس طرح گھٹا میں ایک کوندا بل کھائے
برمائے فضا کو جیسے اک چندر کرن
یوں ہی شامِ فراق تیری یاد آئے

(رباعی171)

جس طرح رگوں میں خونِ صالح ہو رواں
جس طرح حیات کا ہے مرکز رگِ جاں
جس طرح جدا نہیں وجود و موجود
کچھ اس سے زیادہ قرب اے جانِ جہاں

(رباعی175)

رنگت تری کچھ اور نکل آتی ہے
یہ آن تو حوروں کو بھی شرماتی ہے

کٹتے ہی شبِ وصال ، ہر صبح کچھ اور
دوشیزگی جمال بڑھ جاتی ہے

(رباعی 242)

سنگھار رس کی شاعری کا ایک اور اہم عنصر بھی ہے جسے 'اُدّی پن' (mn~nhiu) کہتے ہیں۔اس سے مراد ماحول اور فضا کی رنگینی ہے جسے دیکھ کر دل میں امنگیں پیدا ہوتی ہیں اور محبت کے جذبات انگڑائیاں لینے لگتے ہیں۔فراق نے 'روپ' کی رباعیوں میں ماحول کی خوب صورتی اور فضا کی رنگینی کا اکثر ذکر کیا ہے۔ایسے میں انھیں محبوب کی یاد ستانے لگتی ہے اور اس سے ملنے کے لیے ان کا دل بے قرار ہو اٹھتا ہے:

جب کھول رہی ہوں پہلی کرنیں پلکیں
جب رات سمیٹتی ہو مہکی الکیں
جب ذرے کسمسا کے آنکھیں کھولیں
تیری آواز پا کے ساغر چھلکیں

(رباعی 155)

جب تاروں کے کارواں ہوں ٹھہرے ٹھہرے
جب کشتیِ ماہِ نو ہو لنگر ڈالے
جب نیند کی سانس کہکشاں لیتی ہو
ایسے میں کاش تری آہٹ آئے

(رباعی 158)

وہ اک گہرا سکوت کل رات گئے
طاقوں پہ دیے نیند میں ڈوبے ڈوبے
پلکیں جھپکا رہی تھیں جب ٹھنڈی ہوائیں
آنا ترا اک نرم اچانک پن سے

(رباعی 153)

جب زلفِ شبِ تار ذرا لہرائی
جب تاروں نے پور انگلیوں کی چٹکائی
جب چاند کی بل کھائی جبیں ابھری ذرا
ایسے میں تری نیند بھری انگڑائی

(رباعی 161)

جب تاروں نے جگمگاتے نیزے تولے
جب شبنم نے فلک سے موتی رولے
کچھ سوچ کے خلوت میں بصد ناز اس نے
نرم انگلیوں سے بندِ قبا کے کھولے

(رباعی 156)

جب رات ہو جگمگاتی چادر اوڑھے
جب چاند کی آنکھ سے بھی غفلت ٹپکے
جب سازِ سکوت رات ہو ایسے میں
تیرے قدموں کی گنگناہٹ آئے

(رباعی 163)

فراق نے 'روپ' کی رباعیوں میں سنگھار رس کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ برتا ہے اور اس کے ہر پہلو کو اُجاگر کیا ہے۔جس سے جمالیاتی شاعری کی تمام خوبیاں سامنے آگئی ہیں،لیکن ان رباعیوں کے تجزیاتی مطالعے سے شعری اظہار کے محاسن کا بھی پتا چلتا ہے۔فراق نے اپنے شعری اظہار کو خوب صورت، دل کش اور پُر اثر بنانے کے لیے طرح طرح کی صنعتوں، تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کا بیش از بیش استعمال کیا ہے جس سے جمالیاتی طرز کی ان رباعیوں کا حسن دو بالا ہو گیا ہے۔ان رباعیوں کے شعری محاسن پر اظہار خیال کا یہ موقع نہیں، تاہم چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے اندازہ ہوگا کہ ان میں زبان و بیان کی کتنی دل کشی، رنگینی اور رعنائی پائی جاتی ہے:

اس طرح دمک رہا ہے روئے تاباں
دریائے شفق میں جیسے ہلکا طوفاں
یوں لہراتی ہیں اُبھرے سینے پہ لٹیں
جیسے کہسار پہ گھٹاؤں کا دھواں

(رباعی35)

امرت میں دھلی ہوئی فضائے سحری
جیسے شفاف نرم شیشے میں پری
یہ نرم قبا میں لہلہاتا ہوا روپ
جیسے ہو صبا کی گود پھولوں سے بھری

(رباعی146)

کس بادہ سے چور ہے جوانی تیری
کن شعلوں کا نور ہے جوانی تیری
جیسے جوالا مکھی ہو پھٹنے والا
کتنی بھر پور ہے جوانی تیری

(رباعی192)

مہکا مہکا چمکتے بالوں کا بن
نکھرا نکھرا دمکتے چہرے کا چمن
سمٹا سمٹا حیا سے ہر عضوِ بدن
چونکے چونکے سیاہ آنکھوں کے ہرن

(رباعی250)

دوشیزۂ بہار مسکرائے جیسے
موجِ نسیم گنگنائے جیسے

یہ شانِ سبک روی یہ خوشبوئے بدن
بل کھاتی ہوئی نسیم گائے جیسے

(رباعی316)

یہ راز و نیاز اور یہ نَے خلوت کا
یہ آنکھ میں آنکھ ڈال دینا تیرا
ہرنی ہے ڈری سی اور کچھ مانوس
یہ نرم جھجک سپردگی کی یہ ادا

(رباعی277)

فراق نے اردو شاعری میں سنگار رس کو جس طرح سے برتا ہے اور 'روپ' کی رباعیوں کی شکل میں جمالیاتی شاعری کے جو نمونے پیش کیے ہیں اس سے اردو شاعری، بالخصوص رباعی کی صنف کو ایک امتیازی شان حاصل ہوئی ہے، لیکن افسوس کہ اس باب میں فراق کا کوئی پیروکار پیدا نہ ہوا اور اردو شاعری میں سنگھار رس کی یہ روایت فراق کے ساتھ ہی ختم ہوگئی (قطع نظر جاں نثار اختر کے جنھوں نے 'گھر آنگن' کی مثال قائم کی)۔

حواشی

1- فراق گورکھپوری نے جوش ملیح آبادی سے اپنی ''ان بن'' کا ذکر 'روپ' (1947) کے ''انتساب'' میں کیا ہے جو ''شاعرِ اعظم جوش ملیح آبادی کے نام'' ہے۔ اس انتساب میں فراق نے جوش کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جوش،

کچھ دنوں کی بات ہے کہ میرٹھ کے مشاعرے سے ہم تم ساتھ ساتھ دلّی آئے اور ایک ہی جگہ ٹھہرے۔ رات باقی تھی، ہم لوگوں کے اور ساتھی ابھی سو رہے تھے، لیکن تھوڑے سے وقفے کے آگے پیچھے ہم تم جاگ اٹھے۔ باتیں ہونے لگیں۔ تم نے مجھ سے پوچھا کہ فراق تم رباعیاں نہیں کہتے؟ میں نے کہا: کبھی بہت پہلے کچھ رباعیاں کہی تھیں، ادھر تو نہیں کہیں۔ بات آئی گئی ہوگئی۔ بعد کو دلّی کے اس قیام میں مجھ سے تم سے اَن بن بھی ہوگئی تھی اور آپس میں تیز تیز باتیں بھی ہوگئی تھیں جس کی تکلیف ہم دونوں کو بہت دنوں تک رہی، شاید اب تک ہے۔''

('روپ'، ص 3-4)

راقم السطور کا خیال ہے کہ فراق و جوش میں یہ ''اَن بن'' غالباً 1944 کے اواخر میں ہوئی ہوگی، کیوں کہ اس کے فوراً بعد فراق نے ''جسم و جمالِ محبوب'' پر رباعیاں کہنا شروع کیں جن کا مجموعہ 'روپ' کے نام سے شائع ہوا۔ فراق گورکھپوری اپنی تنقیدی کتاب 'اردو کی عشقیہ شاعری' میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''میں نے جنوری، فروری 1945 میں تین سو رباعیاں جسم و جمالِ محبوب پر کہیں۔'' (ص 131)۔

2- 'روپ' [سنگھار رس کی رباعیاں]، ناشر: سنگم پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد، 1947۔ (سیدہ جعفر نے اپنی کتاب 'فراق گورکھپوری' [نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، 1996] میں لکھا ہے کہ ''1946 میں 'روپ' کی اشاعت عمل میں آئی'' جو صحیح نہیں ہے۔ دیکھیے متذکرہ کتاب کا ص 75)۔

3- فراق نے ''محبوب کے حسن سے متعلق'' لگ بھگ ''چار سو'' رباعیاں کہی تھیں، لیکن 'روپ' میں صرف 351 رباعیاں ہی شامل کی گئیں۔ (دیکھیے 'اردو کی عشقیہ شاعری' [فراق گورکھپوری]، ص 141 [حاشیہ])۔

4- دیباچہ [''چند باتیں'']، 'روپ' (فراق گورکھپوری)، ص 7۔

5- ایضاً، ص 9-10۔

6- فراق گورکھپوری، 'اردو کی عشقیہ شاعری' (کراچی: مکتبہ عزم و عمل، 1966)، ص 127-28۔

7- ''روپ'' کے لغوی معنی حسن و جمال اور Beauty کے ہیں۔

8- آٹھ بنیادی جذبے یہ ہیں: 1) 'رتی' (محبت)، 2) 'ہاس' (مزاح)، 3) 'شوک' (غم)، 4) 'کرودھ' (غصہ)، 5) 'اُتساہ' (بہادری)، 6) 'بھَے' (خوف)، 7) 'جگپسا' (نفرت)، 8) 'وسمے' (حیرت و استعجاب)۔ انھی آٹھ بنیادی جذبوں کی بنیاد پر سنسکرت شعریات میں علی الترتیب آٹھ بنیادی رس بیان کیے گئے ہیں جو یہ ہیں: 1) شرنگار رس [= سنگھار رس]، 2) ہاسیہ رس، 3) کرونا رس، 4) رودر رس، 5) ویر رس، 6) بھیانک رس، 7) بیبھتس رس، 8) اَدبھت رس۔ سنسکرت کے بعض عالموں کا خیال ہے کہ بنیادی رسوں کی مجموعی تعداد نو ہے، لیکن نواں رس جو غالباً 'شانت رس' ہے متنازع فیہ ہے۔

9- دیباچہ [''چند باتیں'']، 'روپ'، ص 14۔

10- 'اردو کی عشقیہ شاعری'، ص 131۔

11- شکیل الرحمٰن، ''فراق کی جمالیات: 'روپ' کی رباعیاں''، مطبوعہ ہفت روزہ 'ہماری زبان' (نئی دہلی)، جلد 55، شمارہ نمبر 46-47، (8 و 15 دسمبر 1996)، ص 1۔ [کل ہند سہ روزہ سیمینار کے موقع پر خصوصی پیش کش]۔

12- ایضاً۔

13- بہ حوالہ قاضی عبدالستار، 'جمالیات اور ہندوستانی جمالیات' (علی گڑھ: ادبی پبلی کیشنز، آنند بھون، 1977)، ص 40۔

(2012)

صرف 351 رباعیاں ہی شامل کی گئیں۔ (دیکھیے 'اردو کی عشقیہ شاعری' [فراق گورکھپوری]، ص 141 [حاشیہ])۔

4- دیباچہ [''چند باتیں'']، 'روپ' (فراق گورکھپوری)، ص 7۔

5- ایضاً، ص 10-9۔

6- فراق گورکھپوری، 'اردو کی عشقیہ شاعری' (کراچی: مکتبہ عزم وعمل، 1966)، ص 28-127۔

7- ''روپ'' کے لغوی معنی حسن وجمال اور Beauty کے ہیں۔

8- آٹھ بنیادی جذبے یہ ہیں: 1) 'رتی' (محبت)، 2) 'ہاس' (مزاح)، 3) 'شوک' (غم)، 4) 'کرودھ' (غصہ)، 5) 'اُتساہ' (بہادری)، 6) 'بھے' (خوف)، 7) 'جگپسا' (نفرت)، 8) 'وسمے' (حیرت واستعجاب)۔ انھی آٹھ بنیادی جذبوں کی بنیاد پر سنسکرت شعریات میں علی الترتیب آٹھ بنیادی رس بیان کیے گئے ہیں جو یہ ہیں: 1) شرنگار رس [= سنگھار رس]، 2) ہاسیہ رس، 3) کرونا رس، 4) رودر رس، 5) ویر رس، 6) بھیانک رس، 7) بیبھتس رس، 8) ادبھت رس۔ سنسکرت کے بعض عالموں کا خیال ہے کہ بنیادی رسوں کی مجموعی تعداد نو ہے، جس کا نواں رس جو غالباً 'شانت رس' ہے متنازع فیہ ہے۔

9- دیباچہ [''چند باتیں'']، 'روپ'، ص 14۔

10- 'اردو کی عشقیہ شاعری'، ص 131۔

11- شکیل الرحمٰن، ''فراق کی جمالیات، 'روپ' کی رباعیاں''، مطبوعہ ہفت روزہ 'ہماری زبان' (نئی دہلی)، جلد 55، شمارہ نمبر 47-46، (8 و 15 دسمبر 1996)، ص 1۔ [کل ہند سہ روزہ سیمینار کے موقع پر خصوصی پیش کش۔]

12- ایضاً۔

13- بہ حوالہ قاضی عبدالستار، 'جمالیات اور ہندوستانی جمالیات' (علی گڑھ: ادبی پبلی کیشنز، آنند بھون، 1977)، ص 40۔

(2012)

ISBN:978-93-5160-049-7

राष्ट्रीय उर्दू भाषा विकास परिषद्

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language

Farogh-e-Urdu Bhawan, FC- 33/9, Institutional Area, Jasola, New Delhi-110 025